

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura Hispanoamericana

Espacio y tiempo imaginados de El Cenáculo Dada (1922 - 1923)

*Ultra poesía de Portoviejo en la revista **Iniciación** (1921-28)*

José Miguel Haro Zambrano
Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito, 2019

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, José Miguel Haro Zambrano, autor de la tesis intitulada *Espacio y tiempo imaginados en El Cenáculo Dada (1922). Ultra poesía de Portoviejo en la revista Iniciación (1921-28)*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 22 de abril de 2019

Firma:

Resumen

La presente investigación abarca la casi desconocida poesía de El Cenáculo Dada de Portoviejo, grupo de poetas dadaístas que publicaba su obra en la revista *Iniciación* (1921-28) de Portoviejo a lo largo de 1922 y el primer cuarto de 1923. En este trabajo se explora distintas impresiones que provocan los poemas de estos autores en el lector. Estas impresiones se reconocen como fenómenos que se suscitan en la profundidad de la imaginación humana, entre la infinidad de imágenes posibles.

El espacio y el tiempo son asumidas en el discurrir de este estudio como dos categorías fundamentales de la imaginación. El primer capítulo se enfoca en la categoría de espacio: se reflexiona sobre cómo el espacio es asumido no solo por los poetas dadaístas de Portoviejo, sino también por otras tradiciones y la crítica literaria. En el segundo capítulo, en cambio, se centra en explorar la categoría de tiempo en la imaginación de los autores y pensadores que se entrecruzan en el contexto de la poesía dadaísta.

Finalmente, para el tercer capítulo se examina los sistemas de crítica literaria que se relacionan con la producción de El Cenáculo Dada. En este apartado se reflexiona sobre la naturaleza misma del sistema crítico que opera en la producción de opiniones en esta Tesis de Maestría y además del sistema crítico que operaba en tiempos de la producción literaria del grupo de poetas manabitas en cuestión. Al poner de relieve los distintos sistemas críticos se busca comprender la razón por la que hubo resistencia a la producción dadaísta por la crítica hegemónica de la época.

Palabras claves: dadaísmo, ultraísmo, poesía de vanguardia, espíritu nuevo, poesía de Manabí, Hugo Mayo, El Cenáculo Dada, Horacio Hidrovo Velásquez, fenomenología de la imaginación.

A Nina, el fuego de mi camino

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por el apoyo y la compañía. A Nina que me hace mejor persona. A mis amigos de la maestría, los chimbos, que hicieron de la literatura un espacio más alegre. A mi tutor, Fernando Balseca, por sus perspicaces comentarios, por su generosidad y sus vastas lecturas. A los docentes que no mezquinan conocimiento. A Humberto Robles, Tatiana Hidrovo, Gustavo Briones, Ramiro Molina y la agrupación Papagayo K que me abrieron las puertas para conocer más sobre la mágica provincia de Manabí.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Dadatinta en una pluma manabita.....	17
Capítulo primero: El espacio de <i>dada</i> y de la crítica.....	21
1. La imaginación: el espacio infinito bajo el manto del ágora.....	21
2. La destrucción como medio de exploración.....	24
3. Imágenes primordiales en la imaginación de un dadaísta.....	28
4. El estoicismo dadaísta y el espíritu nuevo.....	29
5. El dadaísmo ecuatoriano: un salto ultraísta de Zúrich a Manabí.....	31
5.1 Caída del salto ultraísta en Portoviejo.....	35
5.2 La progresión metáfora, greguería y lenguaje profético.....	38
5.3 La poesía del todo.....	42
5.4 El espacio como expresión.....	46
Capítulo segundo: El tiempo de <i>dada</i> y el tiempo de la crítica.....	51
1. La apertura “hereje” de ciclos temporales.....	51
2. “Iniciación” como adiestramiento y como gesto inaugural.....	58
3. La literatura moderna, una relación nueva con el tiempo.....	61
4. Minutos ensoñados en la psiquis potencial: la opalescencia horaria.....	64
5. Olmedo y Gálvez en el ágora.....	66
6. El tiempo de la crítica.....	68
Dadatinta en una pluma manabita (continuación).....	70
Capítulo tercero: Dentro del espacio y el tiempo de la crítica.....	75
1. De Quito a Portoviejo: un viaje en un siglo de crítica.....	75
2. Otro poeta con escafandra.....	80
3. Pisada de manguera y necesidad de respirar.....	83
4. Salida a flote.....	87
Dadatinta en una pluma manabita (final).....	91
Conclusiones.....	93
Lista de referencias.....	99
Anexos.....	103

Introducción

Es común asociar los primeros brotes de la literatura de vanguardia con un gesto contestatario a los horrores de la primera gran guerra del siglo XX. También por el hecho de que sus primeras manifestaciones tuvieron lugar en ciudades capitales de Europa como Roma, Zúrich y París, suele vincularse estas expresiones con centros poblacionales cosmopolitas e industriales. El hecho de que en el Ecuador de 1919 (un país en ese entonces agrícola y casi feudal) haya surgido un poeta dadaísta como Hugo Mayo para muchos resulta una rareza y un caso que, si bien fue excepcional por su singularidad, no deja de ser aislado.

El presente estudio está dedicado a un grupo de poetas que demuestra que el caso de Hugo Mayo no fue excepcional ni solitario. Él fue el primer destello de una oleada de un sentimiento, de una generación de poetas de la provincia de Manabí, que encontraba en el quebramiento de las normas del lenguaje y en la irreverencia ante el código un medio efectivo para expresar inquietudes de su interioridad.

El Cenáculo Dada (escrito así, con entonación grave, con la primera sílaba más cerca del pecho) fue un grupo de jóvenes poetas de Portoviejo que se autodenominó de esta manera al firmar “Explicando el Jeroglífico”, texto crítico y reflexivo de junio de 1922 que se podría considerar su manifiesto estético. La plataforma impresa donde desplegaron su poesía irreverente (que un diario de Quito calificó de “decadencia cerebral”) fue la revista *Iniciación* de Portoviejo. Este boletín tuvo una circulación larga, desde noviembre de 1921 hasta febrero de 1928. Wilfrido Loor Moreira, nacido en el año 1900 en Calceta, provincia de Manabí, era un prolífico y precoz escritor que con tan solo veintiún años se hacía cargo de la dirección hasta el cierre de la revista, una de las de mayor difusión cultural en la historia de la provincia.

La revista *Iniciación* acogía en sus páginas textos de lo más heterogéneos: crónicas sociales, opiniones políticas, textos humorísticos, reflexiones filosóficas, denuncias misceláneas, noticias de actualidad, fotografías de sociedad, reseñas históricas, crónicas, cuentos y poesía. Dentro de lo que concierne al genérico lírico, también hay una amplia variedad, se encuentran versos patrióticos, románticos, simbolistas, modernistas y además la poesía dadaísta.

Hace algún tiempo ya, a finales de mis estudios de licenciatura, cuando por primera vez la imposición de la Academia se presentó con el imperativo de elegir un *campo* para el estudio de la Literatura, me incliné por el que menos entendía: la poesía de vanguardia. En ese entonces, los versos que me resultaban aberrantes eran los que más me interesaban. Al vivir más de una década en Argentina, impulsado tal vez por un reticente sentimiento patriótico, me decidí por estudiar la presencia de las innovadoras estéticas del verso del siglo XX en el Ecuador. Quería comprender las operaciones que intervenían en la producción de esos poemas y el resultado de esta curiosidad fue *Derroteros de la vanguardia literaria en Ecuador* (Haro 2016).

En ese recorrido tuve el ineludible encuentro con la poesía de Hugo Mayo y con el ultraísmo español (una derivación del dadaísmo). Leí los poemas de los jóvenes poetas españoles y americanos aparecidos desde 1919 hasta 1921 en las revistas *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *Grecia* y *Prisma*. En esta exploración, los primeros poemas de Jorge Luis Borges y Hugo Mayo fueron un hallazgo interesante. Dos poemas, ante todo, despertaron en mí una enorme curiosidad por conocer las profundidades del verso ultraísta: el primero fue “Oxidación” de Hugo Mayo y el segundo “Aldea” de Jorge Luis Borges.

Ahora, para este trabajo (secuela de la investigación citada), entendí que mi intención inicial de querer *comprender* esta poesía era una tarea inútil porque, planteado de esa manera, se resaltaba la razón en especial entre las facultades de mi inteligencia. La razón es una herramienta secundaria para la producción y recepción de este tipo de poemas. Al poner bajo análisis la naturaleza de mi lectura de la poesía ultraísta iberoamericana fui constatando que la facultad racional actuaba lo suficiente como para tan solo reconocer el significante y el significado del signo lingüístico y lo suficiente como para tener una sonoridad de la palabra. En el transcurso se hacía evidente que la relación entre los signos se apoya sobre otra facultad del pensamiento, sobre otro tipo de lectura que, sin saber cómo ni dónde, relaciona los conceptos en un espacio inmensurable, un lugar impalpable de difícil escrutinio.

Ese *espacio* donde se asocian los significados de los signos lingüísticos en un poema ultraísta es la imaginación. Por lo tanto, considero que para un análisis de la poesía de las primeras corrientes vanguardistas del siglo XX, un estudio de la facultad de la imaginación es pertinente. Al enfrentarme con algo inasible, el testimonio de las impresiones que esta poesía me genera se impone como un dato relevante para este estudio. La metodología que resulta efectiva para las características de esta

investigación, que lastimosamente estuvo ausente en mi anterior trabajo, al menos de manera explícita, es la fenomenología de la imaginación discurrida por el filósofo francés Gaston Bachelard.

Mediante este recurso metodológico, me propongo identificar en las prácticas literarias de El Cenáculo Dada una exploración del espacio de la intimidad y una experimentación con la facultad de producción de imágenes y de concepciones del pensamiento que dependen poco de la capacidad racional. En este amplio mundo de la imaginación quiero destacar dos categorías que atraviesan cada producto del pensamiento: el espacio y el tiempo, categorías que, a su vez, permiten estructurar esta tesis en los dos capítulos iniciales y marcar rasgos distintivos de la poesía dadaísta de los poetas de Portoviejo.

Por medio de un trabajo de archivo, que ha involucrado visitas asiduas a hemerotecas digitales y físicas de España, Argentina y Ecuador, busco establecer las relaciones de comunicación editorial por las cuales las obras ultraístas y su crítica conectaban a Manabí con Europa. Con los documentos destacados voy a verificar intuiciones que habían surgido ya en *Derroteros de la vanguardia*. Una de ellas es que la sensibilidad global denominada espíritu nuevo, intuida por Guillaume Apollinaire, llegó a recónditas ciudades en el mundo con resultados estéticos inauditos como los ejemplares de la provincia de Manabí, territorio en ese entonces agreste y hostil. Por medio del estudio del sistema de comunicación editorial de los años 1919-1922 quiero destacar el nexo por donde atravesaron hacia América las novedades estéticas europeas.

La repentina aparición y la pronta desaparición del grupo de poetas de Portoviejo obligan a preguntarse por qué El Cenáculo Dada no prosperó. El planteo ubica la crítica literaria en la mesa de examinación, tanto en un plano contextual como contemporáneo. En el tercer capítulo de este trabajo reflexiono sobre la relación de la crítica con la producción literaria. En cuanto que es un campo amplio del pensamiento, la crítica tiene dos caras en este caso. Una de ellas es la crítica literaria desde la prensa de la época y la otra es la que toma lugar en este texto que escribo, en el que un yo-académico entra en el espacio de la crítica para discutir una propuesta poética por mucho tiempo ignorada.

La existencia de El Cenáculo Dada levanta varias intrigas y esboza puntos de interés para reflexionar sobre la literatura como un fenómeno universal que tiene un punto central de irradiación con un foco muy amplio de expansión. A tal punto es amplio este foco que puede manifestarse en lugares remotos, lejanos, muy lejanos de

esos ejes desde donde irradia una orientación literaria. La aparición y pronta desaparición de El Cenáculo Dada presenta una inquietud que guía mi investigación: luego de reconocer los rasgos distintivos de la poesía dadaísta de Portoviejo, quiero comprender su relación con la pluralidad de los sistemas de la crítica literaria de la época que terminaron por excluir esta manifestación lírica.

He incorporado un método poco ortodoxo para un texto académico: el uso de la narrativa como medio para reconstruir cómo eran vividos los espacios en los que se desplegaba la poesía nueva de inicios del siglo XX. Me he dado incluso la libertad de crear un personaje que guía el desarrollo del relato, un personaje que me permite no solo describir los datos concretos con respecto al espacio físico y la crónica de eventos que tomaron lugar en los espacios públicos de Zúrich y Madrid, sino que también me permite construir imágenes que aspiran transmitir un conocimiento que solo un texto literario puede transmitir. Las tres partes que componen el relato estarán indicadas con tres vistosos asteriscos que sin pertenecer a ningún capítulo se inmiscuyen y se adhieren a cada uno de los tres que componen este texto.

Anexados al final se encuentra toda la obra de El Cenáculo Dada publicada en *Iniciación*, las notas críticas sobre la propuesta dadaísta aparecidas en la revista portovejense y los poemas de otros autores mencionados.

Dadatinta en una pluma manabita

Me gustaría conocer una magia que me permitiese viajar por mis genes y tomar la consciencia de alguno de mis antepasados para así conducirme a través de esa persona al Cabaret Voltaire en 1916. La red genética que me conecta con mi padre me llevaría en un viaje por el ADN hacia la Sierra central del Ecuador, a Riobamba y sus alrededores. Por el lado de mi madre llegaría a Manabí, a Calceta, Chone o Portoviejo. De poder elegir uno de los dos linajes para experimentar la Suiza neutral de la primera gran guerra del siglo XX, lo más sensato sería decidirse por el de la Costa, por el carácter ultra extrovertido de su gente. Si llegara a compartir la consciencia de un serrano, la irreverencia de las normas provocaría el escándalo. Así que prefiero irme por la hilera genética materna para mirar a través de los ojos de quien invento como esbelta, de estatura media, piel clara y ojos verdes, como una posible prima lejana de mi tatarabuelo, una mujer que me imagino audaz y lectora curiosa. Ella con tan solo diecinueve años camina por las calles de Zurich, la noche del 23 de junio de 1916. La guían por las calles una española y un italiano, ambos garantizan extrañeza y diversión para esa noche. En el umbral del verano, Zurich para ella no llega a estar caliente. El frío de la guerra hace tiritar a los estudiantes, artistas, pensadores, disidentes políticos y la burguesía en general que se refugia en la ciudad neutral.

Bajan por una calle ligeramente empinada, que como para agregar misterio a la noche, lleva el nombre de Spiegelgasse (Calle del espejo). En la intersección con la calle Münster se forma un rincón que es la base de un edificio de cinco plantas. Ahí está el Cabaret Voltaire, un local que se extiende a lo largo de Münstergasse y de Spiegelgasse. Sobre los tres ventanales que preceden la puerta hay afiches de trazos largos y angulares. Al pasar por la puerta, ella se retira el abrigo ligero que solo una manabita usaría en esta época y con 50 céntimos de franco lo encarga en el guardarropa. Al otro extremo, contra la pared del fondo hay una tarima modesta y un piano que tiene encima una máscara de un ser mágico africano. Por encima del piano y el escenario está la palabra que alberga esta extravagancia: Dada. Frente al escenario, en un espacio amplio interrumpido solo por dos columnas, la gente alrededor y sentada a varias mesas habla y ríe por encima de unas melodías del piano. Ella recorre las paredes laterales donde están en exhibición varias pinturas que resaltan la geometría de la forma y aborrecen la armonía y la simetría. Para no olvidar los nombres, en una

libreta púrpura, ella anota los autores de las obras que están en exhibición: Hans Arp, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Corrado Govoni, Marcel Janco, August Macke, F. Tommaso Marinetti, Elie Nadelmann y Pablo Picasso (Sarmiento 2016, 214).¹

Un señor calvo, que ella sospecha que es eslavo, se acerca y con un francés pausado le pregunta si ella es periodista. En la misma cadencia, ella le dice que es estudiante, que viene de Manabí, Ecuador. Muy gustoso de conocer una americana, el señor piensa si acaso en toda la excentricidad del Cabaret Voltaire se habrían alguna vez combinado las sílabas ma-na-bí. Es posible que haya sucedido como el resultado de una mezcla aleatoria de sonidos, desprendidos de su valor semántico. C'est un liue d'extravagances, comenta el hombre y agrega que no simpatiza del todo con estas prácticas, pero dado que vive en la misma cuadra, sobre la Calle del Espejo, considera que no es un mal lugar para tomarse un trago.

Él le cuenta sobre el refugio de artistas, de cómo luego de un largo estrago Hugo Ball y Emmy Hennings fundaron el Cabaret Voltaire. El lugar había sido un café literario en 1914, luego acogió espectáculos circenses y al final concluyó en algo que es la mezcla de la literatura y el circo. Él señala con la cabeza una mesa cerca del escenario donde está una mujer de ojos brillantes y de cabello rubio corto por encima de los hombros. Ella es Emmy, está acompañada de Tristan Tzara, Marcel Janco, Jans Arp y Richard Huelsenbeck, algunos de los iniciadores de esta aventura artística. Hennings es una conocida actriz y cantante de los cabarets de Berlín y de Múnich. Pero además es rebelde y resiste a la locura de la guerra. Alguna vez ella se encontró en problemas con la policía por no poseer documentación y por forjarlos, se supo entonces que escribía para una revista titulada Der Revoluzzer, una revista anarquista en la que ella participaba como 'Edhita von Münchhausen'. Personaje estrafalario, a ella no le bastan las extravagancias de sus espectáculos nocturnos, ni las atrocidades de la guerra para colmar sus sentidos, ella quiere sentir más, vivir todas las vidas, incluso las de ultratumba: sirve de médium espiritista. Extraordinaria, multifacética, canta, actúa, modela, dibuja y escribe. Je vous recommande de lire "Die letzte Freude",

¹ José Antonio Sarmiento (2016, 214) registra estos autores y obras: Hans Arp: Dibujo I (1914), Dibujo II (1914), Cuadro de papel I (1916), Cuadro de papel II (1916), Cuadro de papel III (1916); Paolo Buzzi: La Elipse (Palabras en libertad); Francesco Cangiullo: Palabras en libertad; Corrado Govoni: Palabras en libertad; Marcel Janco: Dibujos I – V, Decorativa, Entierro y coche, Matrapazlac, Movimiento (Retrato), Caracterul arhanghetilor; V. Kissling: Paisaje I y II; August Macke: Paisaje (Acuarela); F. T. Marinetti: Dunas, Palabras en libertad; L. Modigliani: Retrato Hans Arp I y II (Dibujos); Elie Nadelmann: Dibujos I-IV; Max Oppenheimer: Reembolso (Óleo); Pablo Picasso: Aguafuertes I, II, III y IV; O. van Rees: Paisaje I (Óleo 1913), Paisaje II (Óleo 1913), Paisaje III (Témpera 1913).

dice el señor y la manabita traduce en su cabeza “La última alegría”. Emmy Hennings se da a todo y a todos con una emoción potente (7, 9, 10).

Según el hombre, no sorprende saber que alguien la ame tanto como Hugo Ball. Como ella, él es alemán y ha dedicado su vida al teatro y a preparar veladas como esta. Al igual que su compañera, no está exento de problemas con la ley. Por una de sus veladas, organizadas junto con Richard Huelsenbeck, que está en esa mesa, fue obligado a abandonar su país. Et voilà, tiens lui et une autre folie, dice él al apagarse las luces e iluminarse el escenario.

De la mesa del grupo dadaísta, Tristán Tzara se levanta, sube al escenario, acomoda tres atriles y presenta a Hugo Ball. De un costado suben al escenario dos hombres que cargan algo parecido a un obelisco. En el centro del escenario, en medio de los atriles, la figura antropogeométrica lleva un sombrero de “chamán en forma de chistera alta con rayas azules y blancas”. De las rodillas hasta el esternón le cubre una columna de cartón azul brillante, “encima llev[a] una enorme esclavina recortada en cartón, forrada por dentro de escarlata y por fuera de oro, y sujeta al cuello de tal manera que al subir y bajar los codos puede moverla como si fuera un ala” (224). Colocados los textos manuscritos con lápiz rojo en los atriles, comienza a leer sobre uno con lenta solemnidad:

*gadji beribimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonnicadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinzerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinzerossola hopsamen bluku terullala blaulala loooo(...)
(227)*

Los acentos se hacen pesados, la expresividad aumenta al subrayarse las consonantes, el rostro abochornado genera una risa perdida pero el intérprete se mantiene estoico, solemne. Luego lee la “Canción a las nubes de Labada” y, finalmente batiendo las alas, se dirige al atril de en medio para leer “Jolifanto bamblo ô falli bamblo”, conocido también como “La caravana de elefantes”:

*jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü (...)(226).*

La serie de difíciles vocales imita el pesado ritmo de los elefantes. De repente la voz toma “la antigua cadencia de lamento sacerdotal, aquel estilo del canto de lamentación que se oye en las iglesias católicas de oriente y occidente”. A lo largo del recitado a ella le da la impresión de que Ball sobre el escenario tiene una “cara mitad asustada y mitad curiosa de un chico de diez años que en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su lugar pende, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote”; y al pagarse la luz, ella lo ve bajar “cubierto de sudor como un obispo mágico, del estrado al escotillón” (224).

La obra se responde con risas y aplausos. Continúan recitales y cantos. Se bebe, se charla, se baila y se discute. Ante la pregunta de ella, el señor dice Je m'appelle Vladimir Illich Uliánov. Ella disfruta de la compañía del ruso a quien ya considera un sabio luego de muchas risas y reflexiones. Ella ha engullido las palabras, las miradas y las emociones de él, pero además quiere su tacto. Él le acompaña hasta el ropero, mientras ella espera su abrigo, un librito captura su atención en una vitrina, ella pide una copia y, al salir, la manabita lleva la revista Dada en un brazo y del otro a Lenin.

Capítulo primero

El espacio de *dada* y de la crítica

Un aduanero estaba allí como un ángel
 En la puerta de un paraíso miserable
 Y este viajero epiléptico espumeaba en la sala
 [de espera de los de primera.
 Guillaume Apollinaire, “Árbol”

1. La imaginación: el espacio infinito bajo el manto del ágora

¿Cómo y dónde se produce una imagen poética? Por más que la ciencia actual sea de lo más sofisticada, no puede explicar todavía cuál es el origen del pensamiento ni cómo funciona. Yo imagino la imagen como el resultado de un esfuerzo del cuerpo, como una chispa en el sistema nervioso, una suma de energía y acumulación de movimiento atómico que explota en una proyección que no sería exagerado llamar mágica, porque de la nada se crean cosas. Pienso en la imaginación como una fuerza acumulada de reacciones nerviosas, reacciones animales que excluyen en su origen la razón. Para provocar imágenes en su interioridad o para concebir una abstracción que se origina en la imaginación, los poetas modernos estimularon su cuerpo con caminatas solitarias, exposición ante paisajes y obras de arte, estimulantes y alucinógenos químicos y naturales. Ellos han revelado que la imaginación es infinita, que la correspondencia entre significado y significante del signo lingüístico saussureano no es más que una convención, un código fijado por un sistema normativizado y reglamentado que sostiene los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias, la estructura del poder político y el orden de la polis que se expresa a través del lenguaje del ágora, el lugar donde se habla el lenguaje codificado sobre el que se sostienen los fundamentos del racionalismo activo (Bachelard 2002a, 7; Carvajal 2017, 21-5).

Los modernistas exploraron la íntima relación del afecto con la imagen. Con ellos se hacía evidente que no existe una literatura tipificada y codificada, ni una retórica normada, porque la imaginación es un espacio que no conoce de límites. En los “Maitines de la noche”, Julio Herrera Reissig presenta esta imagen en el segundo cuarteto del soneto:

Como un corpiño que a besar excita
 el céfiro delinque en los olfatos;
 mientras llueven magníficos ornatos
 a los pies de la Virgen de la Ermita
 (El Telégrafo Literario, 9 de octubre de 1913, 9)

En mí, estos versos despiertan una sensibilidad erótica y religiosa, imagino el viento cargado de partículas olfativas que echa por los aires corpiños que caen a los pies de una Virgen; veo y siento un altar y un viento, un corpiño y una virgen, lo sagrado y lo profano. La imagen del poeta moderno evidencia un espacio poético independiente de la razón. En el ágora del entendimiento, el poeta moderno descubre las rasgaduras del lenguaje, comprende que el lenguaje de la polis no es nada más que un telar que cubre un abismo. Los poetas exploran las rasgaduras del telar, se adentran en el abismo revelado para indagar el espacio de la imaginación, poblado de imágenes que brotan de las sensaciones, de los sueños y de los afectos primordiales, esos que quedan grabados en la información genética, que despiertan, de manera espontánea y no causal, esas sensaciones primarias compartidas con nuestros ancestros al mirar, por ejemplo, el fuego, al ver las estrellas, el poniente, una piedra, un nido, una concha.

La imagen poética es una resaltar súbito del psiquismo. Para su estudio, la noción de principio es ruinoso porque es un acto que no tiene pasado próximo, procede de una ontología directa. “La imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard 2002a, 7-9). La naturaleza de la imagen poética no tiene consecuencias, no necesita un saber, no se enlaza como el pensamiento porque está precisamente antes de todo pensamiento (11).

Para muchos poetas de inicios del siglo XX, el simbolismo francés abrió libre el campo del lenguaje para la imaginación. La metáfora, el símil, la comparación y la gran cantidad de recursos retóricos de la poesía clásica eran pocas veces adecuados para asociar imágenes y sensaciones. El poeta simbolista, sin necesidad de la razón, creaba imágenes que para el pensamiento analítico eran ininteligibles y que para la imaginación eran sugerentes, como las palabras del niño mecido por su nana o amante (*maitresse*) en el poema “Été” de Paul Verlaine, donde el aliento es peso y la carne, embriaguez:

Je me meurs: ta gorge enflammée
Et lourde me soûle, m'opprime;
Ta forte chair d'où sort l'ivresse
Est étrangement parfumée²

En el Cabaret Voltaire, para algunos autores la actitud destructiva contra la normativa del lenguaje era una finalidad en sí, pero para otros era un medio para indagar en la imaginación y encontrar imágenes nuevas inspiradas por las sensaciones y las concepciones del pensamiento. Hacia esta vertiente se orientaron sobre

² El poema analizado se encuentra en <https://www.poetica.fr/poeme-531/paul-verlaine-ete/>

todo Hugo Ball y Emmy Hennings, para quienes Guillaume Apollinaire fue uno de los precursores más importantes. El gesto futurista de incinerar el telar del lenguaje, romper la sintaxis, la morfología y el sentido fue para Ball un medio de exploración. Hugo Ball recorría el camino del espíritu nuevo, una intuición poética que, según Apollinaire, indagaba en la imaginación con medios distintos de los utilizados por simbolistas, modernistas y decadentistas. El espíritu nuevo privilegiaba la imagen cotidiana sobre la primordial y excluía la anécdota. Las imágenes nuevas por lo general se encontraban en ambientes modernos, industriales y urbanos. Los principios aristotélicos que vinculan en una comparación los accidentes de las cosas eran irrelevantes. Al igual que sus predecesores, Apollinaire quería provocar una imagen, explorar y expandir el espacio de la imaginación. Se podría decir que Apollinaire, en cuanto a sus fines, está relacionado con los simbolistas, pero en cuanto a los medios, está asociado a los futuristas. Lo acontecido el 23 de junio de 1916 en el Café Voltaire abre un espectro cuyo análisis, desde la perspectiva de la fenomenología de la imagen, distingue una corriente poética que exploraba el espacio de la imaginación de otra que se limitaba a destruir el telar del lenguaje.

Al no existir mayores documentos gráficos del Cabaret Voltaire de 1916, la narrativa se convirtió para mí en un aporte importante para imaginar el *espacio* donde nació el dadaísmo. Luego de nutrirme de imágenes y testimonios recogidos por José Antonio Sarmiento en *Cabaret Voltaire*, Carlos Granés en *El puño invisible* y por *Google*, con propósitos epistemológicos, elaboré un relato sobre lo acontecido la noche del 23 de junio de 1916, el día en que Hugo Ball recitó con un disfraz estrambótico sus poemas *bruitistas*, elaborados sin palabras, con tan solo sonidos.³

En el relato, cuando no he citado, he parafraseado el testimonio del autor sobre las imágenes suscitadas en él durante el recitado. Adrede trasladé las imágenes y emociones que Ball declara haber sentido a mi imaginada pariente manabita, como un medio para exponer la transubjetividad de la emoción y de la imagen. Para la fenomenología, lo mínimo en la imaginación es comunicable, sentido por más personas que el autor. La facultad de la imagen de ser comunicable, al igual que la emoción, le confiere a ella el valor de un dato necesario para aproximarse a una

³ La expresión *bruitista* viene de la voz francesa *bruit*, ruido.

comprensión de las repercusiones (Bachelard 2002a, 9-10)⁴ que genera un tipo de poesía sin palabras como la de Ball, elaborada en un estado previo al logos, como la percusión en una batucada.

El testimonio de Ball sobre las imágenes suscitadas en él durante el recitado permite imaginar posibles repercusiones transubjetivas. Ball se plantó en un estado prelingüístico donde brotaron imágenes y sensaciones de protección y bienestar. En su imaginario, se recreó la infancia al resguardo del monasterio y se concibió un mundo semejante al que Bachelard (127-8, 133) reconoce en la invocación de la imagen del nido. En el ensueño de Hugo, al igual que en el de Emmy, el escenario era un refugio para la imaginación, una casa donde jugar, una cuna donde balbucear. Las imágenes que crearon en algunos poemas conducían la imaginación a explorar las sensaciones e imágenes vinculadas con el nido, el hogar y el refugio.

2. La destrucción como medio de exploración

En el relato quise resaltar ante todo la cualidad de refugio que Spiegelgasse 1 tenía para los artistas y pensadores recurrentes que, en su mayoría extranjeros en Suiza, se refugiaban de las hostilidades y persecuciones políticas durante la Primera Guerra Mundial. Ante el desamparo generalizado, los espacios públicos, los cafés y los cabarets eran vividos como albergues donde el pensamiento y la imaginación se estimulaban con la rebeldía y la conspiración. Al igual que algunos políticos disidentes, artistas de casi toda Europa encontraron refugio en Zúrich. Tales fueron los casos de los fundadores del Cabaret Voltaire: Hugo Ball y Emmy Hennings. La excentricidad de las tertulias que tendrían lugar ahí había sido precedida por dos polémicas veladas en Alemania, donde la exposición de sus aspiraciones de renovación artística y literaria no encontraba acogida. Por la desfachatez de su experimentación artística, Ball tuvo que pagar caro con la exclusión social.

En su natal Alemania, Ball y Richard Huelsenbeck organizaron en 1915 dos veladas marcadas por el escándalo. Primero, un 12 de febrero en la Casa de la Arquitectura de Berlín celebraron un homenaje a los poetas caídos en el frente de batalla. Entre los homenajeados estaba, ante el desconcierto de los nacionalistas, el escritor francés Claude Péguy, muerto en combate. En dicho acto, Ball y Huelsenbeck presentaron “Un manifiesto literario” que reproduzco a continuación:

⁴ Bachelard dice “Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro”.

Con nuestra actuación queremos mostrar a la prensa y al público que incluso durante la guerra hay personalidades que desean llevar adelante el asunto de la ‘joven’ literatura. Esta joven literatura tiene una tendencia plenamente consciente. Esa tendencia es: expresionismo, colorido, aventura, futurismo, actividad, estupidez (contra la intelectualidad, contra los pedantescos, contra los totalmente arrogantes). Queremos: provocar, trastornar, farolear, fastidiar, hacer cosquillas hasta la muerte, de manera confusa, sin sentido, ser arrojados y negacionistas. Nuestro asunto es el asunto de la intensidad, de la tensión y de la ascética, del fanatismo metódico, de las banderas y conspiraciones. Estaremos siempre ‘en contra’. Nos haremos con la dirección espiritual. Daremos la batalla contra los seres cerebrales, los espiritualistas, sistemáticos. Contra los accionistas y tenores líricos. Contra los ‘programáticos’ e imagineros de sectas. Tomamos partido por los iconoclastas y por cualquier radicalista. Propagamos el cambio de elementos, el saltomortale, el vampirismo y todo tipo de mímica. No somos lo suficientemente ingenuos para creer en el progreso. Solo tenemos que ver con el ‘hoy’. Queremos ser: místicos del detalle, insistentes cuestionadores y visionarios, anticoncepcionistas y echar pestes de la literatura. Queremos echar a perder el apetito de toda belleza, cultura, poesía, de todo espíritu, gusto, socialismo, altruismo y sinonimismo. Salimos contra todos los partidos de ‘ismos’ y ‘puntos de vista’. Queremos ser negacionistas (Sarmiento 2016, 8-9).

Ni esta extravagante proclama, ni el provocador homenaje a un combatiente del ejército enemigo causaron tanto escándalo como lo hizo la imitación de expresiones africanas en un recitado poético del segundo evento: la “Velada expresionista” organizada por Ball de vuelta en colaboración con Richard Huelsenbeck, en el Harmoniumsaal de Berlín, el 12 de mayo. Al compás de un tambor, Huelsenbeck presentó sus “Poemas negros”, obras que al final de cada verso expresaban *¡Umba!* *¡Umba!*, algo que generaba risas del público al tiempo que repetía en mofa esas expresiones. Las críticas no se hicieron esperar y en lugar de lograr llamar la atención sobre sus intenciones de renovación artística, lo que lograron fue la exclusión social. Hugo Ball huyó a Zúrich al encuentro de un refugio, una ilusión que de todas formas se hizo esperar. En la ciudad helvética, él estuvo en la cárcel por el reiterado uso de un documento de identidad falso. En un informe policial, por otro incidente, se detalla las condiciones en las que vivía con su pareja, la talentosa Emmy: “Por aquel entonces vivía en concubinato con la señora Hennings, nacida en Cordsen de Flensburg, Holstein, escritora y cantante ambulante, nacida el 17 de enero de 1885 en la calle Schoffelgasse 5. Según las observaciones del conserje de la casa, Wirt Schneider, vivían de ingresos procedentes del ejercicio de la prostitución de Hennings, hecho que Ball aceptaba” (9-10).

La pérdida del hogar despierta con intensidad el anhelo de un refugio. En el ensueño de estos migrantes alemanes, la fundación de un espacio donde desatar sus impulsos artísticos se cargaba con los afectos que inspira el abrigo, que es para la fenomenología de la imaginación una imagen primordial, anterior al concepto. El

Cabaret Voltaire fue un espacio que inspiraba afectos vinculados con la *casa* y el *refugio*, afectos primitivos que por medio de la imaginación humana se manifiestan en una diversidad de imágenes. En los últimos versos del poema “Morfina”, Emmy Hennings dice:

Gusten los hombres darse prisa y desear
hoy cae la lluvia más turbia todavía
nosotros vamos por la vida sin mirar
y dormimos, turbados, hacia otro día (201).

La imagen de la lluvia turbia se yuxtapone a la del sueño inquieto. El dormir sugiere un refugio, pero uno turbado tal vez por una roca que hace de almohada o por una almohada caliente, sábanas ásperas, un techo retumbado por una lluvia pesada. El lugar, pese a la amenaza, guarda aún la chispa, aunque débil, de la vida. El anhelo en ese cuartucho es urgente, pero al menos todavía se puede desear ante las circunstancias adversas. Todavía es posible soñar. En su breve obra dramática “La tal vez última huida”, Hennings imagina el espacio “En una ciudad extraña, una habitación recta” donde los dos personajes, un hombre y una mujer, entran en la escena cuando “Demoníaca se abre una puerta” (209). Desde el interior de la habitación, ellos pueden mirar y dudar de todo lo que ven. Se presenta la misma dialéctica del poema anterior, una oposición entre un afuera hostil y un adentro amable, donde la vida y la función de habitar son todavía posibles. De todas las imágenes que el afecto del refugio provoca, en estas obras de Hennings predomina el albergue y el cuarto. Como refugiada de la guerra, podemos inferir que el desamparo inspiraba en ella con mayor potencia el ensueño de la protección de casa, del abrigo, una imagen anterior al concepto. La misma situación política de Suiza de la época despertaba ensueños de refugio, y aún más la situación espacial del Cabaret que, ubicado en la parte trasera de otro local, en la base de un edificio, recuerda una guarida para una expresión que el exterior silencia, un sentimiento que las lluvias anegan, una emoción que la política defrauda: la bronca contra los límites hostiles del ágora.

En el ensueño de Ball, el refugio se manifiesta con una efusividad mística según su testimonio sobre la noche del 23 de junio de 1916, registrado en el texto “Romantizismen-Das Wort und das bild” (“Romanticismos-La palabra y la imagen”).⁵ Ball detalla las emociones e imágenes en su interior durante el recitado del poema “Jolifanto bamblo ô falli bamblo”: las imágenes que brotaron en su ensueño fueron un

⁵ En *Die Flucht aus der Zeit (Volar fuera de tiempo)*, Múnich, Dunker & Humbolt, 1927, recogido por Sarmiento (2016, 225).

canto de lamento sacerdotal y un chico de diez años. Las sensaciones, en cambio, fueron el miedo y la curiosidad. Estoico y solemne dio un recitado que por más que haya sido con sílabas que no indicaran ningún significado, suscitaban imágenes y sensaciones que se manifestaban en un cuerpo tembloroso y ávido. Al concluir sus poemas, la luz se apagó y Hugo bajaba del escenario “cubierto de sudor como un obispo mágico, del estrado al escotillón” (224). Este desplazamiento espacial que describe Ball de la tarima a los bastidores es, en *irrealidad*, un desplazamiento en la imaginación que va desde el exterior hacia el interior, de la superficie a las profundidades, del aspecto público hacia la intimidad. La exacerbación de los afectos durante el recitado de sonidos embriagaba al sujeto y provocaba imágenes vinculadas al templo, al rito, a la infancia y a la guía espiritual. El movimiento del estrado al escotillón descrito por Ball me hace imaginar una puerta que al atravesar conduce al mundo imaginado de la infancia, al resguardo de una arquitectura divina, a emociones que resaltaban en grado máximo la sensación de protección, tan agudo como la imagen del nido provoca en el imaginario humano.

3. Imágenes primordiales en la imaginación de un dadaísta

Según Gaston Bachelard, el nido es el dato de una situación cósmica. Su descubrimiento genera asombro porque un nido nos lleva a *la infancia*. El nido es el lugar de la función de habitar, es un refugio de bienestar, una cuna que guarda una íntima experiencia cósmica, asociada al pecho de la madre (Bachelard 2002a, 127-8, 133). El bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. El nido es la gran imagen de la intimidad perdida porque para sentir la intensidad del sosiego que la casa y el nido suscitan, “¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad?” (134). El nido, como el refugio de Hennings, es confianza en el mundo. Es un movimiento de repliegue hacia una primitividad donde brotan imágenes de las palpitaciones más íntimas (125), conexiones nerviosas que brotan de las fibras centrales, como el nido que Jules Michelet imagina: “sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas de hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones” (135).

Lo curioso del caso de Ball es que la puesta en escena acompañada del recitado de sílabas sin sentido resultó en un medio eficaz para sumergirse en la imaginación y abrir grietas en el manto del lenguaje y así revelar lo profundo de la imaginación. Ball experimentaba con gérmenes de la vida imaginada, exploraba lo prelingüístico e

incineraba el manto del lenguaje para hacer correr libre la imaginación. Sin embargo, la irreverencia ante las normas de la lengua no fue utilizada por todos como un recurso para la exploración de la intimidad. Para otros poetas como Tristan Tzara, el quebrar los principios sintácticos, ortográficos y semánticos era una finalidad en sí para oponerse a la solemnidad del arte y al gusto de la burguesía; era un gesto político que provocaba en el espectador una mueca incómoda. Tzara, como un can, ladraba y mostraba los dientes, era un cínico de la Antigüedad conviviendo con el estoicismo de los autores que se replegaban sobre sí mismos en la tarima del Cabaret Voltaire. Mientras que Tzara, acorazado en el escenario, como si estuviera en una barricada, desplegaba su irreverencia como dardos, Ball se replegaba sobre sí mismo en el escenario como en un nido para que luego el juego con la lengua le condujera hacia afectos primordiales.

La concha como el nido suscita los ensueños de refugio y es un dato cósmico (142). Las dialécticas que distinguen el nido de la concha pivotean entre lo oculto y lo manifiesto, lo blando y lo vigoroso, lo plácido y lo ofensivo (147). Estas mismas dialécticas operan en la distinción entre el estoicismo y el cinismo que Carlos Granés reconoce como las dos orientaciones vividas por el dadaísmo. Granés identifica la actitud estoica con el arte de Marcel Duchamp, y se refiere a ella como un pasaje hacia la introspección del artista, un camino que, como el de Ball, conduce del estrado al escotillón, que no busca cambiar el mundo sino que mediante la exploración de la imaginación y los afectos busca cambiar al artista, alterar su estado (Granés 2011, 46, 51). Esta orientación se relaciona con el desplazamiento que hace la imaginación al contemplar un nido, un trayecto que va desde el exterior hacia la esencia. En cambio, en Tzara reconozco el recorrido que la imaginación realiza al contemplar una concha: desde la esencia hacia la coraza, pues hay un signo de violencia en la figura de la concha, la imagen de un ser sobreexcitado que sale de una concha como la Venus de Botticelli, porque la concha es resurrección, renovación y despertar del ser (Bachelard 2002a, 146, 1512).

Para Hugo Ball el espacio del Cabaret y el del dadaísmo era el lugar de repliegue en la imaginación. El refugio en el que habitaba era vivido como nido. En cambio, del lado del cinismo de Diógenes de Sinope, estaba Tzara, para quien el abrigo no era pacífico, no era el de la infancia, sino era el espacio de la barricada, el espacio del hombre maduro, curtido el cuero, que resiste a las adversidades. En Tzara el escenario es el espacio para poner una coraza y avanzar, no inspira sueños de pájaro sino de molusco que toma la forma de la concha al crecer (124). Para Tzara el espacio es una

verdadera vanguardia, resistente y dura como una concha en la que se vive para construir.

4. El estoicismo dadaísta y el espíritu nuevo

Vinculados con esta vertiente estoica que ha resaltado Carlos Granés en el dadaísmo, están los ensayos “Les peintres cubistes” (1913) y “L’esprit nouveau et les poètes” (1918) de Guillaume Apollinaire. Entre las inquietudes centrales de estos textos del autor francés están la exploración introspectiva y el repliegue del alma hacia la búsqueda de la verdad y la unidad de las cosas a través de una imagen. Esta propuesta de inicios del siglo XX no rompe del todo con los principios que rigieron la estética desde la Antigüedad. Algo muy diferente de lo sucedido con los futuristas italianos quienes, con la visceral guadaña de su arte irreverente, querían decapitar al padre para destruir sus principios y proyectarse hacia un incierto futuro mecanizado. Apollinaire, en cambio, concebía el arte como un medio de conocimiento del universo. Él sentía que el espíritu nuevo que brotaba en su entorno heredaba el sentido sólido de los clásicos para admirar la vida. Tanto los artistas nuevos de entonces como los antiguos ejercían con sus obras concepciones totalizadoras sobre el universo (Apollinaire 1918, 385-6).

A pesar de haber empuñado *la pluma* y *la espada*, Apollinaire no incorporaba la guerra como motivo central de su poesía ni de sus meditaciones estéticas. ¡Cuánto optimismo y esperanza en alguien partícipe del horror, herido en combate y muerto por sus consecuencias! Al ver un avión, Apollinaire no se estremecía por imaginar una máquina de destrucción, sino que celebraba el triunfo de la Humanidad, el ingenio humano que había logrado lo aspirado desde el mito de Ícaro. La tecnología sorprendía enormemente a Apollinaire. La amplitud de temas que el diario cubría, la velocidad del telégrafo, el avión y los rayos X le hacían dudar del paradigma salomónico que anuncia que no hay nada nuevo bajo el sol. Sobre todo los rayos X parecen haber causado en él una enorme impresión; al ver su esqueleto, se le reveló la existencia de otras relaciones físicas, otros dominios de la realidad que el ojo no puede percibir, pero que la ciencia puede develar y la poesía puede imaginar (388).

Apollinaire calificaba la poesía nueva como cerebral y negaba rotundamente que el principio del conocimiento fueran los elementos de la realidad visual (Apollinaire 1913, 18, 24). A él lo que le interesaba explorar era la realidad del espacio donde se concibe el universo, el lugar de los fenómenos del pensamiento y de la imaginación. Apollinaire comprendía que no necesariamente el conocedor tiene que percibir con los

sentidos para conocer, porque, por ejemplo, sabemos que existe la Antártida o el desierto de Sahara y tenemos una imagen de estos lugares sin nunca haber estado ahí. Esto no quiere decir que él excluía el dato duro de la ciencia, el dato registrado, que es uno de los posibles medios del conocimiento. Pero para ir más allá del dato registrado y superar los límites de la ciencia está la imaginación. Por la infinita capacidad humana de imaginar, la poesía, para Apollinaire, tiene la facultad de ser profética, tiene la capacidad de producir un conocimiento, no sustentado por el logos, en el acto de enunciar. Se trata de un lenguaje fundado en la estética y no en la razón.

En cuanto que es un medio de conocimiento, la obra de arte para Apollinaire es el resultado de una mirada totalizadora sobre el universo que destaca las esencias de las cosas, lo que hay en ellas de universal, lo que en ellas es fundamental. En “Los Pintores Cubistas”, Apollinaire sostiene que el uso de la materia prima permite llegar a un absoluto que abarca y supera las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Un arte que se limite a estas tres dimensiones no sería más que una obra imitativa. El pintor cubista, en cambio, usaba la geometría para llegar a la esencia del diseño (15). Esto quiere decir que la finalidad del pintor no estaba en representar la geometría, sino en utilizarla para lograr expresar “la cuarta dimensión” (15). Esta cuarta dimensión es el espacio de lo universal, donde se generan imágenes de las esencias del universo, de las fuerzas fundamentales, de lo que radica en el trasfondo de las cosas, de lo que da unidad a todo, que el artista reconoce con su intuición y con su mirada totalizadora.

La propuesta de Apollinaire tiene un vínculo muy fuerte con las inquietudes que en la física de la misma época empezaban a despertar. En los divertidísimos y, al mismo tiempo, reveladores ensayos de José Gordon en *El inconcebible universo* (2017) se menciona en varias ocasiones una de las mayores aspiraciones de muchos físicos: concebir alguna vez una ley que abarque y describa todas las fuerzas fundamentales del universo, una Teoría del Todo, como Stephen Hawkins la denominó, reconociendo en ella una especie de Santo Grial de la física. Ante una teoría así, el fracaso de la ciencia ha sido rotundo, pero desde la literatura ha habido una aproximación más certera al imaginar la totalidad. Como no traer en este punto a colación “El aleph” de Borges como ejemplo de esta aspiración (Gordon 2017, 37).

Es evidente que el trayecto que recorren los físicos y los artistas es distinto. Mientras que los primeros usan las matemáticas y máquinas sofisticadas, como los colisionadores de partículas, para estudiar lo más vasto y lo más pequeño de la naturaleza, los artistas, en cambio, en “el laboratorio del cerebro” imaginan y colisionan

conceptos e imágenes para sondear la inmensidad de la imaginación. “El instrumento que se utiliza tiene cien mil millones de neuronas. Si consideramos que hay galaxias que tienen cien mil millones de estrellas, ¿tenemos una especie de galaxia en el interior del cerebro?” (55).

En esta galaxia de la interioridad se sumergieron Apollinaire, Hugo Ball, Hugo Mayo y los poetas de El Cenáculo Dada de Portoviejo. Se trata de uno de los senderos del dadaísmo que la pulsión artística surgida en el Cabaret Voltaire abrió y que hizo posible que manifestaciones de este tipo despertaran en países donde no se sufrió el horror de la guerra, ni donde no había una poderosa industria. Para los poetas portovejenses la expresión *dada* era algo que despertaba en ellos una libertad para experimentar con la forma y el contenido. La introspección y la búsqueda de la imagen nueva fue en ellos una inclinación espontánea que ellos encontraron en el ejercicio de su libertad, porque ellos eran parte de este espíritu nuevo del que hablaba Apollinaire.

5. El dadaísmo ecuatoriano: un salto ultraísta de Zúrich a Manabí

Cuatro poemas de Hugo Mayo publicados en España en octubre de 1919 fueron las primeras manifestaciones ecuatorianas del espíritu nuevo anunciado por Apollinaire. Estos poemas fueron acogidos en España antes que en Ecuador porque el ultraísmo español era el movimiento literario que mediaba entre las manifestaciones artísticas recientes y Ecuador. Como aparato intermediario operaba fundamentalmente la revista *Cervantes* de Madrid. La revista tenía dos secciones, una española y otra hispanoamericana. Esta sección hispanoamericana era dirigida por el ecuatoriano César E. Arroyo durante toda su circulación desde 1916 a 1921.

Como diplomático en Madrid, Arroyo dedicaba grandes esfuerzos a la producción crítica. En el boletín madrileño aparecían impresos textos de autores ecuatorianos como Medardo Ángel Silva, Gonzalo Zaldumbide y el mismo director. En 1919 se suscitó un cambio importante en la revista, no en la sección hispanoamericana, donde las aptitudes de Arroyo mantenían la sección prolífica, sino en la sección española. A partir de enero de ese año, Rafael Cansinos Assens asumía la dirección de la otra parte de la revista y abría las puertas para que los ultraístas fueran conocidos en el mundo. Desde su natal Sevilla, Cansinos había ya captado la curiosidad artística de varios jóvenes poetas, y ahora con *Cervantes* se proyectaba hacia América Latina, acaudalando la forma estética con ejemplos de Tommaso Marinetti, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy y el chileno Vicente Huidobro. Otro célebre

poeta latinoamericano que participó, siendo muy joven, de esta aventura literaria fue Jorge Luis Borges, de quien se registran publicaciones en las revistas *Ultra*, *Horizonte*, *Tableros*, *Cervantes* y *Grecia* (Videla 1963, 144). De los cuatro poemas de Hugo Mayo publicados en España, tres aparecieron en la revista *Cervantes* (octubre de 1919, 51-4).

El cuarto poema de Hugo Mayo publicado en España fue “Oxidación”, impreso en la revista *Grecia* de Sevilla. Este boletín fue lanzado el 12 octubre de 1918 y tenía una orientación modernista originaria evidenciada por la arquitectura clásica dibujada en la portada y por los versos, citados a continuación, de la segunda estrofa del poema “Programa matinal” de Rubén Darío que precedía todas las ediciones de la revista en la primera página:

En la angustia de la ignorancia
de lo porvenir, saludemos
la barca llena de fragancia
que tiene de marfil los remos

A partir de 1919, por injerencia de las asiduas colaboraciones de Cansinos, iniciaba en *Grecia* la promoción de la poesía ultraísta. El poema de Hugo Mayo se publicó en octubre de 1919 y no en 1918, como se ha creído desde el año 2009 por un error de registro. Todas las ediciones en las que aparece este poema reiteran el mismo desacierto, inclusive la más reciente antología *Una pupila cortada en la oscuridad* (2018) de Augusto Rodríguez. La fecha que repiten todas estas publicaciones es la del 12 de octubre de 1918, fecha del lanzamiento de la revista. Durante mi investigación para mi tesis de licenciatura, *Derroteros de la vanguardia ecuatoriana: La poética de Hugo Mayo*, me percaté que resultaba poco probable que un poema ultraísta hubiera aparecido en 1918, dado que la génesis de este movimiento fue, según dice su manifiesto, una entrevista entre Rafael Cansinos Assens y Xavier Bóveda en el otoño septentrional de 1918 en el Café Colonial de Madrid. Además, me había percatado de que, ante todo, es a partir del año 1919 que aparecían con regularidad obras ultraístas. Visité la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España que en ese entonces no tenía todos los ejemplares de *Grecia* digitalizados. Sí estaba el primer ejemplar, donde no constaba el poema “Oxidación”. Luego de revisar todos los ejemplares disponibles no encontré el poema de Hugo Mayo. Decidí entonces descartar el poema como parte del *corpus* de estudio de mi tesis de grado, sospechando que tal vez el poema en cuestión se trataba de alguna falsificación, un engaño lúdico, una pirueta dadaísta que deseaba burlarse de la academia. Pocos meses antes de la defensa de mi tesis, recordé que se le agradecía a Gustavo Salazar el envío del poema. Creyendo que

me enfrentaba a un cínico, googleé su nombre y encontré su contacto. Él era inocente. En su respuesta me confirmó que la fecha difundida en las antologías era incorrecta, que la verdadera era del 30 de octubre de 1919. Y en efecto, en la página 3 del ejemplar 31 del año 2 de la revista *Grecia* está “Oxidación”. Hoy la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España tiene ya digitalizado este ejemplar.

Así pues, resulta que por octubre de 1919 Rafael Cansinos Assens recibió cuatro poemas de Hugo Mayo, tres de ellos, “Drogas”, “De Jardín” y “Viaje”, fueron publicados en la revista *Cervantes* de Madrid y “Oxidación” fue separado para ser publicado en Sevilla. El llevar Cansinos un poema errante a su ciudad natal, al espacio conquistado para los *ultras*, demuestra un afecto especial por esos versos. Cansinos reconocía una novedad que merecía destacar por sí sola con un encabezado que decía: “Desde Guayaquil, el original poeta Hugo Mayo nos honra enviándonos su adhesión al *Ultra* y esta singular poesía, que nos advierte de la sorprendente irradiación de la nueva lírica”. En este poema se constatan algunos rasgos que, además de evidenciar la vinculación de Hugo Mayo con el ultraísmo, relacionan los impulsos poéticos del autor manteño con lo postulado en “El espíritu nuevo y los poetas” de Guillaume Apollinaire. Con este poema y los otros tres publicados en *Cervantes* se iniciaba para el Ecuador un ciclo de poesía que se extendería hasta Portoviejo, donde El Cenáculo Dada convergiría con el nuevo despertar artístico.

“Oxidación” despliega imágenes que no reflejan la realidad visual sino la realidad concebida por el pensamiento y la imaginación. Este poema revela el espacio de la intimidad del autor, donde se concibe un universo en el que convive la inmensidad con la interioridad, como las estrellas con el sueño:

Los dos ojos durmieron
derramando miles de estrellas.

Y coexiste también lo ordinario con las ilusiones, como en la siguiente greguería:

Los árboles
cuelgan brazos torcidos
que acarician mis ilusiones.

Hay en este poema imágenes de un orden vasto que rozan lo cotidiano con la interioridad del ser y con lo microscópico. Se trata de la coexistencia en la imaginación de expresiones de la inmensidad, como Saturno y las estrellas, con expresiones de lo diminuto, como la oxidación, en cuanto reacción molecular, y con expresiones de la introspección, como el sueño y la ilusión. Esta exploración de fenómenos que no son

perceptibles por la simple visión, pero que nos rodean y que existen y que la ciencia estudia también, es abarcada por la imaginación a través de la poesía. Los versos

el arcoíris amaneció perezoso
oxidando al viento

son en particular muy interesantes porque demuestran lo taumatúrgico de la imaginación. Desde un marco racional, real, esos versos no dicen nada, pero desde la perspectiva de la fenomenología de la imaginación, los versos generan una imagen poderosa, que pone en tensión una sensación y un fenómeno lumínico con una reacción molecular, que de seguro la ciencia podría relacionar con sus herramientas, pero que también Hugo Mayo puede vincular y destacar con la imaginación.

Estos versos de Hugo Mayo son una verdadera revelación que, al ser imaginada por el lector, provoca una fruición nueva y ubica un fenómeno de la imaginación en el mundo concebido por el lector, una imagen nueva, nunca antes pensada, pero posible de concebir a causa de la capacidad imaginativa humana. Poesía y creación son aquí una misma cosa. El poeta se convierte en aquel que inventa, crea y descubre, pues, según Apollinaire (1918, 392), la imaginación es el dominio más rico y el menos conocido, que ha sido reservado para el poeta que explora “alegrías nuevas (*joies nouvelles*) que jalonan los enormes *espacios*⁶ imaginativos” (393). En favor de esta exploración, a nivel de la forma, la aliteración, el verso libre y la irreverencia sintáctica se volvieron recursos meritorios; y en el plano de lo semántico, la síntesis de lo humilde y lo cotidiano con lo grande y sublime abría ampliamente el campo de la exploración poética:

Il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers. On sait ce que la chute d'une pomme vue par Newton fut pour ce savant que l'on peut appeler un poète. C'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables: foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence <les> plus simples: une main qui fouille une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer. Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui (393).

El hecho cotidiano se puede relaborar en la imaginación de infinitas maneras. Lo absoluto y lo diminuto son objetos de poetización. Un pañuelo que cae puede revelar tanto como la manzana reveló a Newton. Gente exploradora que busca una verdad

⁶ Énfasis añadido.

poética y no una belleza, Apollinaire les exige que penetren en lo desconocido, en lo desatendido.

5.1 Caída del salto ultraísta en Portoviejo

El vínculo entre la gente de letras del Ecuador y la revista *Cervantes* se evidencia en el recorrido de la poesía de Hugo Mayo, que no fue un caso aislado. Como ya lo demostré en *Derroteros de la vanguardia literaria en el Ecuador* (Haro 2016), siguiendo la guía de Humberto Robles (2005), el ultraísmo se hizo presente en el Ecuador el 21 de diciembre de 1919, en el número 47 de la revista *Caricatura* (1919, 55) de Quito con una traducción por parte de Rafael Cansinos Assens del poema “El día de la victoria” de Vicente Huidobro del libro *Hallali*, una de las obras de la secuencia de poemarios francófonos que el poeta chileno publicaba durante su estadía en Europa, de 1916 a 1921. El poema fue publicado en la primera página de la revista quiteña y según explicaba una nota más adelante, con este texto se pretendía ilustrar e informar sobre el movimiento ultraísta español. La sucinta nota bajo el título de “Los 'Ultras'” dice:

En la primera página de este Semanario tenemos el gusto de reproducir, de la Revista “Cervantes” de Madrid, la poesía ultraísta “El Día de la Victoria”, del poeta chileno Vicente Huidobro.

El ultraísmo es una derivación del orfismo y del cubismo, o más bien, como dicen los mismos prosélitos de esta escuela, que forman ya legión, y lanzan manifiestos como los de los futuristas en Italia, es el resumen de “todas las tendencias que hasta aquí se denominaron con diversos nombres y que hoy pueden acogerse a este lema “Ultra”, que, como dice el manifiesto, no es el de una escuela terminada, sino el de un renovador dinamismo espiritual”.

Estos sucesores de Picasso y Apollinaire [...] han lanzado su “credo” en el que –dicen– “cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo” (*Caricatura*, 1919, n°47, 63).

En cambio, en Portoviejo, las reflexiones de El Cenáculo Dada sobre las nuevas orientaciones líricas comenzaron en la revista *Iniciación*, precisamente con una referencia al ultraísmo, en marzo de 1922. En un poema que lleva por título “Las nuevas formas”, Horacio Hidrovo Velásquez exhortaba a que “En el laboratorio del cerebro / formemos la substancia para un verso / del vigésimo siglo / del siglo del progreso” (*Iniciación*, febrero y marzo de 1922, n° 4, 20). A este verso “Un moderno y dorado Heliofante / le da un ULTRA bautismo” (20). Esta exhortación que Hidrovo lanzaba como una provocación, se resolvería en el siguiente número de la revista con las primeras publicaciones de poemas que experimentaban con la nueva estética. En las dos carillas que compondrían la “Página Dadaísta” (abril de 1922, n° 5, 16-7) se publicaron poemas de J. A. Gómez González, Jorge Marzo y un Dadaísta Aficionado, en los que se

empezaba a vislumbrar las características que darían unidad al grupo y que relacionarían sus indagaciones poéticas con el espíritu nuevo.

En la siguiente aparición del grupo dadaísta (junio de 1922, n°7, 15-8) se publicó “Explicando el Jeroglífico” cuyo estilo difería mucho de las proclamaciones futuristas, dadaísta y creacionistas que le precedieron. Este manifiesto de la agrupación es un texto crítico que se tomó muy en serio lo de explicar. Es una disertación que ejemplifica y describe qué eran las entonces nuevas estéticas europeas. El párrafo introductor empieza por anunciar el respaldo empírico que sustentaban sus opiniones para en seguida hacer una génesis:

Investigando pacientemente en las fuentes más autorizadas, exóticas, y propias, que pudiesen surtir de ilustración sobre el *dadaísmo*, *cubismo*, *simbolismo*, *ultraísmo*, *hay-kais*, formas modernísimas adoptadas por las avanzadas líricas francesas y españolas; hemos venido en conocimiento que las tan debatidas formas así denominadas son ya de vieja existencia, si pensamos que todas estas tendencias clasificadas particularmente pueden condensarse en una sola escuela o tendencia bien denominada genéricamente ULTRA-MODERNISMO o ULTRAISMO, cuyas bases sentaron ya hace muchos años Paul Verlaine (el gran lírico francés) y su continuador Stephans Mallarmé (sic), con el simbolismo. Luego, más tarde, en 1914, hizo su aparición la forma novedosa técnica topográfica, con Nicolás Beaudin en *La Vie des Lettres*(...) (junio de 1922, Año 2, n° 7, 15).

Como ejemplos de la nueva orientación lírica, el autor de “Explicando el Jeroglífico” expone de Nicolás Beudin dos fragmentos del poema “Síntesis de la vida humana” (cuya técnica tipográfica recuerda la sintaxis diagramática de Simón Rodríguez en *Sociedades americanas*) y luego el poema “Music-halls”. Sobre estos ejemplos, el autor sostiene que son “esencialmente simbolistas; pero ambas traducen elocuentemente las impresiones o concepciones artísticas de su autor” (16). En las reflexiones del autor del manifiesto, el simbolismo es una parte esencial de las nuevas corrientes líricas, las impresiones suscitadas en él por Verlaine y Mallarmé son de la naturaleza de las impresiones que le causaban la poesía *espritnovista*. En cuanto a la reflexión sobre la forma, seguramente el autor tenía en mente *Un coup de dés n’abollira pas l’hasard* de Mallarmé (texto que Rafael Cansinos Assens tradujo fragmentariamente en la revista *Cervantes*).

En cuanto al sentido, el espacio poético de la poesía de los dos franceses, era asumido por el autor del manifiesto como similar al que elaboraban los poetas del espíritu nuevo. Estos y los franceses convergían en el espacio de la imaginación humana. Hacían a un lado la reflexión filosófica y la anécdota, para privilegiar la paulatina construcción de la ilusión de simultaneidad que va “por partes, por esquinas,

por pigmentos de color desvaídos que recomponen, en intermitencias, la intensidad” (Valencia 2015, 234) que la simultaneidad tiene en las artes visuales, escénicas y musicales. Los simbolistas, por lo general, construían imágenes que querían asemejarse a la pintura y la fotografía y presentaban situaciones con algún tipo de tensión sensual, conceptual o dramática. Pero, al prevalecer por largo tiempo, su vocabulario y su estructura terminaron por codificarse y reiterarse tanto que dejaba de ser sorpresiva. Ante la sensación de estancamiento, el espíritu nuevo buscaba la novedad fuera de lo sensual y lo dramático, y se dedicaba a concebir realidades poéticas nuevas, nunca antes exploradas, expandiendo hasta el absurdo la capacidad de imaginar y elaborar espacios poéticos en los que se incorporaba inclusive lo más abyecto, lo más lejano y lo irracional.

Siguiendo con las reflexiones sobre las nuevas estéticas de entonces, en “Explicando el Jeroglífico” se cita la opinión de un tal RAPHA de la revista *Philelia* de Cuenca, donde se destacaba como aspiración de la literatura dadaísta la de “elevarse sobre todo formulismo científico” porque “Poesía y Ciencia son cosas enteramente distintas; no necesitan de la ayuda de la otra para expresarse. El científico transmite un raciocinio, opera una transmisión cerebral: comunica ideas; en tanto que el artista sugiere una idea puramente sentimental, y basta un gesto, una sola palabra para conmover el espíritu y producir la sugestión” (*Iniciación*, junio de 1922, n°7, 17).

La idea de un lenguaje fundado sobre el sentimiento que se diferencia del lenguaje fundado sobre la razón se vincula con lo que Apollinaire llamaba un lenguaje profético. Él encontraba rasgos de profecía en gran parte de las obras concebidas por el espíritu nuevo. ¿Qué entendía el poeta francés por lenguaje profético? Creo que lo mismo que RAPHA: un gesto. Lo profético es un lenguaje que no se sostiene sobre el logos como su principio y garantía de verdad. Lo profético se vincula con el acto, con la enunciación de una frase que en sí misma carga su verdad. Lo profético es irracional, es un lenguaje en el que no interviene ninguna lógica, es una verdad en el acto, es el vuelo del pájaro, las vísceras que se desprenden del animal sacrificado, son las palabras de la pitonisa bajo el influjo de drogas poderosas.

La imagen poética soñada por los dadaístas de Portoviejo brotaba libre, sin las restricciones de la norma, sin el obstáculo de la palabra con sentido, por medio del lenguaje profético. La imagen literaria que resultaba de la ensoñación usa un lenguaje sin reglas, una escritura espontánea y atisbos de una imagen absoluta (la que se desprende del sonido, de la letra, del sentimiento y la psiquis individual). En el lenguaje

profético, la emoción conduce la producción del lenguaje. Este es el lenguaje de la poesía dadaísta de los autores portovejenses. A continuación, destacaré el estilo de estos autores que recurre a una manifestación de imágenes poéticas en una progresión de recursos literarios que inician en una relativa estabilidad normativa y lógica del lenguaje utilizado y luego se desprende de la norma y el sentido por medio del lenguaje profético, el lenguaje del “juego divino de la vida y de la imaginación” (Apollinaire 1918, 392), el lenguaje gestual y lúdico mediado por la imaginación. Finalmente, en los momentos de elevación de la lengua gestual, se reconoce en algunos poemas, ante todo, los arquetipos del agua y el fuego, el ascenso hacia una imagen absoluta. ¡Vamos a los textos!

5.2 La progresión metáfora, greguería y lenguaje profético

La metáfora, entendida en un sentido aristotélico, es una figura del pensamiento que por su estructuración racional opaca la resonancia directa, resonancia ontológica, que el surgir de la imagen poética provoca. Para que la imagen ocurra en el poema es ineludible su enunciación a través de la palabra. El mismo medio que utiliza la inteligencia para elaborar un pensamiento positivo, es el mismo utilizado para anunciar una imagen poética. En el capítulo “La imagen literaria” con el que concluye *El aire y los sueños* (2002b), Gaston Bachelard establece dos momentos que se presentan en la imagen literaria. Por un lado está la ejecución y por otro el recitado. La ejecución es el momento del silencio del alma, donde florecen las sustancias de los verbos y los adjetivos (305), donde duración, urgencia, ritmo y orden son irrelevantes (305) porque la ejecución representa la emergencia de la imaginación sin tiempo.

En cuanto a su recitado, la imagen literaria se identifica con una naturaleza sonora. En el momento de la ejecución, el poeta se sirve de una especie de “oído abstracto”. “Mediante un lenguaje amorosamente escrito, se prepara una especie de audición proyectante, sin pasividad alguna. La *Natura audiens* se adelanta a la *natura audita*” (307). El recitado es el resultado de la escritura final. Pero este resultado en la mayoría de los casos traiciona la esencia de la ejecución, no logra expresar con cabalidad las sustancias de las palabras soñadas. La forma del poema en muchos casos fracasa en facultar la emergencia de la imaginación. En la tensión intrínseca de la imagen literaria, entre su *natura audiens* y su *natura audita*, surge el problema de las constituciones literarias. El lenguaje escrito crea su propio universo, es decir un estilo

que inventa medios para resolver la dificultad de escribir lo que se ejecuta en la imaginación del poeta (307-9).

La constitución literaria de El Cenáculo Dada se caracteriza por una desconfianza en la metáfora que se apoya en la asociación racional de fenómenos sensibles. La agrupación confiaba en la greguería como una imagen literaria que funcionaba como una llave que abría ampliamente las puertas de la imaginación. Pero la emergencia de la imagen poética a través de la imagen literaria de la greguería no era suficiente para satisfacer la curiosidad poética de los autores de El Cenáculo. Ellos, sumergidos en el abismo de la imaginación, buscaron romper con la naturaleza lingüística de la imagen por medio del lenguaje profético. Este tipo de lenguaje permitía a los jóvenes portovejenses alcanzar una imagen absoluta que, según Gaston Bachelard (1992, 58), es un tipo de imagen que se libera de su carga pasional porque está despojada de los residuos sensibles. Esto quiere decir que la imagen poética ha instaurado la libertad de la imaginación en el cuerpo mismo del lenguaje. La imagen literaria, enunciada por las cuerdas vocales o por medio de una abstracción del sonido en la mente del lector, se presenta como un fenómeno de libertad que no se limita a las normas del lenguaje (Bachelard 2002a, 19). El lenguaje profético es un mecanismo de desescritura⁷ que quiere alcanzar una imagen absoluta que sugiere al lector quintaescencias como la luz y el agua, como lo veremos más adelante.

Con el poema “Noches de luna” de J. A. Gómez González y con “Óptica húmeda” de Jorge Marzo iniciaba este recorrido que definiría el estilo propio de los jóvenes portovejenses. En estos poemas hay una progresión que, en su grado más lógico, inicia con la metáfora, para luego pasar a la greguería como punto intermedio y finalmente llegar al lenguaje profético. Para ejemplificar en qué consiste cada recurso y qué diferencia uno de otro es pertinente contrastar una metáfora de “Noches de luna” con una greguería de “Óptica húmeda” para luego exponer ejemplos de lenguaje profético. Gómez dice:

Galanes timoratos que silentes
Marchan junto a la rosa
que anhelan deshojar

Al ser la rosa pretendida por el galán, mediante la epífora aristotélica, el significado de *rosa* transmuta hacia *mujer*. La analogía: la hoja es a la flor lo que la ropa

⁷ Con esta expresión seguimos a Julio Cortázar. En el capítulo 99 de *Rayuela* los personajes analizan las notas de Morelli y discuten sobre la posibilidad de crear un sistema literario que se proponga describir, entendido esto como una producción literaria que subvierta el lenguaje censurado y relegado por “la estructura racionalista y burguesa del occidente” (Cortázar 2011, 574).

es a una persona, permite entender el deshojar de la flor como el desvestir de la mujer. La comparación y la analogía operan para formular una metáfora aristotélica en su plenitud. Jorge Marzo, en cambio, dice:

Y
los
miembros botánicos
bajo la carcajada de la lluvia
gravedad acuática
filosofan en rocío sobre las hojas

No hay acá una relación lógica entre los elementos que constituyen la imagen, no hay comparación ni analogía, sino que tan solo se presentan hechos trastocados en su sentido que mediante la sugerencia transmiten un nuevo sentido. En parte apela a la metáfora estrictamente aristotélica, pero ante todo depende de su poder de sugestión, de la apelación a la capacidad imaginativa del lector. Los miembros botánicos que filosofan en rocío me llevan a mí a imaginar plantas encorvadas por el peso del agua de lluvia que al amanecer desprenden de sí el rocío como un filósofo desprende de sí sus pensamientos. La lluvia en cambio es, por su sonido, una carcajada, y por su caída, una gravedad acuática. Para llegar a esta imagen, tuve que recurrir a mi imaginación. La exposición por analogía y comparativa del verso no basta.

La greguería es una creación poética que es considerada por algunos críticos uno de los antecedentes más relevantes del ultraísmo español (Torre 1968; Videla 1963). Es una figura poética que no busca comparar sino que anuncia una realidad desde una perspectiva nueva. Tiene un vínculo muy estrecho con el *hay-ku*. Su invención es atribuida a Ramón Gómez de la Serna quien había decretado en una fórmula sucinta la definición de este recurso: greguería = humorismo + metáfora. Hugo Mayo también elaboró greguerías. En “Oxidación” se encuentra la siguiente:

Los árboles
cuelgan brazos torcidos
que acarician mis ilusiones.

Los dos primeros versos forman una metáfora plena, pero el tercer verso lleva al pensamiento hacia una imagen nueva, hacia un espacio no explorado. Yo imagino las ramas caídas extenderse como dedos y acariciar una corriente que contiene sentimientos, entre ellos la ilusión, el sentimiento que se alimenta de la imaginación, del poder imaginar un futuro, imaginar un tiempo, un lugar y personajes.

La greguería es un recurso en el que insisten todos los poetas de El Cenáculo Dada para luego dar paso al lenguaje profético, al lenguaje gestual. La greguería es

como la llave que permite acceder al mundo de lo irracional, para elaborar un lenguaje gestual, un lenguaje de la imaginación libre. Ante portones la greguería es la llave a nuevos lugares, espacios de un mundo desprendido del pensamiento racional. Se produce ahí el lenguaje que se sirve de la imaginación como una reacción corporal, como una activación de la zona nerviosa donde el milagro de la imagen brota. El lenguaje profético se enuncia en presente, y la disparidad de imágenes sin ninguna relación lógica adquiere sentido por la simple mostración, por su llana presentación. He aquí unos ejemplos: Gómez González dice:

Espirales de Nicot
Vapores báquicos y afonías de Koch
Hay una ronda de tragedia
Los dedos clepsidrales
Del gran índice municipal
Avanzan len-ta-men-te-
Con el crescente mutismo nocturnal

Y Jorge Marzo dice:

Las clínicas fermentadas
.....sidráticas.....
desesperezan su organismo
entre los agudos esófagos
polares
rígidos
de la humanidad mecánica que
noroeste va a las turbinas con
overall
Motgomery Ward Company
Sucursal
etc.

Sin duda que cuando se usa la imaginación sin la mínima mediación de la razón se cae a veces en imágenes absurdas, erupciones estrafalarias. Consciente de esto, Apollinaire afirmaba que incluso lo ridículo era explorado por el espíritu nuevo: “Aujourd'hui, le ridicule même est poursuivi, on cherche à s'en emparer et il a sa place dans la poésie, parce qu'il fait partie de la vie au même titre que l'héroïsme et tout ce qui nourrissait jadis l'enthousiasme des poètes” (Apollinaire 1918, 390). Los héroes no son más épicos, sino cotidianos de quienes se exalta un encendedor y no la espada. “Hasta lo ridículo es buscado”, les dice Guillaume a los poetas. Esta cohesión de imágenes tan heterogéneas demuestra un desinterés por la coherencia de ideas. Estos poetas dadaístas se expresaban con la confianza de que la cohesión de imágenes es más poderosa que la coherencia del pensamiento (Bachelard 1992, 111). Ejecución con principios fenomenológicos. El lenguaje es tan solo un instrumento, no la norma para la creación.

La imagen literaria es la excusa para liberar en toda su potencia la imagen poética. En los ejemplos citados, el quebrantamiento de las normas del lenguaje no basta para impedir que en mi imaginación se manifiesten imágenes como la del agua y el fuego, sugeridas por los vapores, la clepsidra y las turbinas. En la secuencia del lenguaje profético, la cualidad sensible y el sentido de estas imágenes son irrelevantes, lo cual permite a lector intuir en ellas imágenes absolutas.

Nuestra imaginación (la de las personas de una era industrial, veloz, en la que los sentidos se colman con estimulantes sensoriales) está poblada por un montón de cosas, imágenes por millares. Estoy convencido de que Gómez González y Horacio Hidrovo tenían una sensibilidad semejante a la nuestra a pesar de vivir en tiempos de una industria naciente. Los puertos, los barcos y los productos embarcados eran estímulos que colmaban sus sentidos y provocaban imágenes nuevas en su interior. Ante tanta variedad de novedades, el lenguaje profético era un recurso que les permitía abarcar toda esa diversidad que los puertos traían. Por eso en su poesía se incorporan imágenes y voces vinculadas con la química, los polos, diversos puntos geográficos, el agua, los astros. Hay en ellos una mirada astronómica y molecular, una mirada que recae sobre lo atómico, sobre lo macro y micro cósmico, sobre lo fundamental del universo, sobre lo que abarca todo, sobre los fundamentos, es decir, un intento de intuir, por medio de imágenes absolutas, una teoría del todo, una poesía del todo en este caso.

5.3 La poesía del todo

Una vez conocí un físico con facha de artista. Lo primero que pensé fue que era pintor o músico, sin duda, pensaba, un entusiasta del campo creativo. Luego de leer los ensayos de Apollinaire a la par de los poemas de El Cenáculo Dada y recordar al físico con facha de artista, me doy cuenta de que la poesía de los autores dadaístas de Portoviejo tiene alma de físico como los físicos tienen alma de artistas.

El espíritu nuevo exploraba el universo de la imaginación, esa galaxia que conecta millones de neuronas donde el desplazamiento de átomos, la transformación de protones, el encogimiento de neutrones, el alargamiento de neutrinos, la vibración de fotones (en fin, movimientos que solo se pueden imaginar) producen imágenes “en el laboratorio del cerebro”.

En el espíritu nuevo hay un deseo de verdad, una verdad que no tiene al hombre como medida de todas las cosas, sino al universo como medida de todas las cosas, porque para “el artista moderno el universo infinito es la medida de la perfección”

(Apollinaire 1913, 16). Como parte de esa nueva oleada espiritual, El Cenáculo Dada compartía algunos objetos de interés con la física cuántica. Ante la infinitud, tanto los científicos, como los pintores cubistas y los poetas dadaístas de Portoviejo exploraban algunas constantes y reiteraciones del universo infinito: esencias como la luz, el agua, el movimiento, el tiempo, lo molecular, la gravedad, el magnetismo, la electricidad.

Para expresar esto, los poetas dadaístas de Portoviejo se servían de un estilo que destruía la norma sintáctica de la lengua. Este lenguaje logra una verdad poética no por medio de relaciones causales de las ideas, sino por medio del “interés, la admiración y el atractivo de las sutilezas” (Bachelard 1992, 85). Las palabras, yuxtapuestas por una relación emocional, despiertan la admiración de la psiquis y ponen en movimiento la ensoñación. Por medio de ellas, el poeta se sumerge en la hondura de la imaginación y a través de un lenguaje gestual se iluminan, en algunos casos, imágenes absolutas (91).

La imagen absoluta es aquella que brota en la imaginación más allá de la naturaleza sonora del poema. Se trata de una ensoñación de quintaesencias o arquetipos. Y es justamente hacia ese esclarecimiento que tendían los esfuerzos poéticos de los poetas de Portoviejo. En su poesía la imagen poética se manifiesta en la libertad del lenguaje, en el desacato a la norma sintáctica de la lengua, por medio de lo se ha referido como lenguaje profético. Esta libertad en el lenguaje despoja a la imagen poética de todo residuo sensible para elevarse hacia una quintaescencia poética. Esta elevación de un lenguaje libre produce imágenes que prescinden de su sobrecarga pasional en un instante en el que “la destilación poética ha tenido éxito, está acabada; la pureza poética fue alcanzada” (58).

Ante todo, hacia la presentación de la luz como quintaescencia se elevaron los poemas de El Cenáculo. La luz se exaltaba como un fenómeno físico, energético, y de calor. Muchos de los poemas llevan títulos que se refieren a emanaciones lumínicas o energéticas relacionadas a desplazamientos astronómicos como: “Noches de luna”, “Visión vespéral”, “Noche estrellada”, “Ave lux”, “Madrugada”, “Plenilunio”, “Invernal”. Con más énfasis que los otros poetas, José Julio recurría a imágenes relacionadas con fenómenos lumínicos provocados por el desplazamiento de los astros. En “Visión vespéral” se encuentran estas imágenes:

Trayectoria astronómica
10 horas
Transformación cromática 5 p. m.
El gigante padre Helios
Va hacia el otro hemisferio.

Hay en estos versos una mirada analítica, un ojo de científico que estudia la transformación de la luz en un momento determinado del desplazamiento del sol. José Julio se presenta como astrólogo de un mundo que podríamos creer en primera instancia el planeta Tierra porque al seguir la lectura encontramos que este planeta tiene muchas características como las de nuestro hogar, pero otra imagen, una greguería extraña, sugiere que este planeta es del tamaño de una moneda, precisamente de una “enorme libra esterlina”. Esta inestabilidad de los datos sensibles, los anulan, los vuelven irrelevantes, y en mi imaginación queda tan solo la quintaescencia lumínica, logrando así la imagen absoluta más allá del dato sensible y del lenguaje.

Para la física, que estudia lo inmensamente diminuto y la vastedad de las galaxias, un adjetivo como enorme es sumamente ambiguo. En una copa de vino caben millones de átomos. Si el núcleo de un átomo fuera del tamaño de una perla, sus márgenes serían los límites de una cancha de fútbol. Los versos:

Al oeste una gráfila rojiza
de enorme libra esterlina

comparan una puesta de sol con la gráfila rojiza de una moneda. Lo diminuto se pone en relación con lo astronómico, provocando imaginar el planeta como una moneda y al oeste la estela que deja el sol. La luz se eleva como imagen que cabe en el vasto universo y en el bolsillo.

Esta imagen me lleva a pensar en esa célebre (incluso poética) fantasía que en la Antigüedad concebía la tierra sostenida en el caparazón de una tortuga gigante. La teoría que sostiene la posibilidad de la existencia de múltiples dimensiones admite como una posibilidad que la tierra sea como una moneda. Algunos físicos incluso han reparado en el hecho de que la percepción euclidiana de la realidad, es decir con tres dimensiones, es sólo la forma que el cerebro humano concibe la realidad, pero en realidad existen múltiples dimensiones, y hasta incluso la posibilidad de percibir tan solo dos dimensiones, en lo que se denominó planilandia. José Julio, como el resto de los poetas de El Cenáculo, mediante su imaginación explora posibilidades múltiples de concebir el universo y de llegar a sus quintaescencias.

El Cenáculo insiste en intuir fuerzas fundamentales del universo con poemas como “Psicografías”, donde Jorge Marzo resalta el interés por principios universales al usar hasta el absurdo sustantivos y adjetivos que se refieren a lo esencial:

Parlan las oquedades diáfanas traslúcidas prístinas,
que gravitan en el sentimiento ancestral
de nuestro pierio íntimo

“quintaescenciado”

Para lograr realzar lo prístino, usa seis adjetivos (de los cuales uno es inventado) y la imagen que sigue recae sobre lo lumínico, como si fuera una estela de oro:

Viajeras
 alas de tibar
 agitándose inconmensurables
 por la estela aurea eterna infinita
 del errabundo viaje de la psiquis potencial
 en una fuga milenaria de minutos ensoñados.

En este poema lo prístino se asocia con la luz y la luz con el pensamiento. Las fuerzas que rigen el comportamiento del universo exterior dominan también sobre la interioridad del ser, sobre el mecanismo productor de mil maravillas de la imaginación, capaz de inventar abstracciones de los sentimientos. Las intuiciones poéticas de Jorge Marzo recuerdan la trama de *Tocar el agua, tocar el viento* de Amos Oz, novela que imagina una teoría que unifica las fuerzas externas de la naturaleza y las fuerzas de nuestro interior, las de la pasión y del deseo. Entre las oquedades prístinas que imagina Jorge Marzo está:

Una constelación pretérita de difusa armonía
 Amor
 Pasión
 Dolor
 Olvido.

En esta poesía totalizadora se puede también percibir la paradoja (conocida como EPR por los apellidos de quienes la plantearon: Albert Einstein, Boris Podolsky y Nathan Rosen) que plantea la posibilidad de que dos partículas que han interactuado entre sí se sigan afectando a pesar de haberse separado para siempre, por medio de una especie de acción fantasmagórica a la distancia (Gordon 2017, 205). Percibo esta paradoja en estos versos de “Plenilunio” de Jorge Marzo:

Calcomanía humana
 Como fila cromática.

Veo la sombra de una persona como una reacción galáctica microscópica, fotones afectados por una luz (de un sol, de un reflector) contra un cuerpo, una amplitud cromática de reacciones subatómicas. La sombra igual que el cuerpo tiene átomos, cuando el rayo de luz que choca contra un cuerpo hay una reacción que altera el espacio atómico. No hay en lo absoluto una separación, a nivel microscópico, la interacción no depende solo del espacio físico euclidiano, la sombra es una calcomanía del cuerpo afectado por la luz, la inversa del cuerpo, un negativo microscópico.

En “Invernal” de Rodrigo Enero, la imagen de la luz se manifiesta en los adjetivos como energía, como esa fuerza transformadora de los elementos, lo que hace del agua vapor:

Espejos *titilantes*⁸
evaporales

La luz, fuente primaria de la vida, fuente de energía, de calor, atrae a Enero en los momentos de reacción, ya sea química, molecular, física, magnética, eléctrica o sonora, como aquí la luz contra el agua:

Hilos
*cristalinos*⁹
acuosos
que se desprenden de una
inmensa ducha

o como choque de ondas:

Sonoridades aéreas
electrodinámicas.....

Destilación atmosférica escasa...

Diafanidades azules
esplendideces solares.....

La gráfica, los desplazamientos del sol, las alas de tibar, las oquedades diáfanas, los hilos cristalinos acuosos, las esplendideces solares son nombres y cualidades que excitan la imaginación y la llevan más allá del significado del signo lingüístico. La sustantivación y la adjetivación de estos versos no transmiten ninguna idea, sino que sugieren una destilación y despojamiento sensible. La imagen absoluta surge más allá de la validación de la expresión lingüística. La imagen poética se manifiesta en la libertad del lenguaje. Esta libertad se apoya fundamentalmente en la sugerencia, pues el sentido y la sintaxis son irrelevantes, al punto que en ocasiones se aprovecha la espacialidad, la forma del poema, como medio de expresión.

5.4 El espacio como expresión

La poesía de los dadaístas de Manabí descubre nuevos alcances al liberarse de la métrica, de la rima, de los formatos de estructura, de la sintaxis y hasta del sentido. Los caligramas de Apollinaire y Huidobro demuestran los nuevos rumbos de exploración. La palabra no era suficiente para transmitir una imagen poética. Se suma además un

⁸ Énfasis añadido.

⁹ Énfasis añadido.

elemento no gramatical. La letra por su ubicación física, el área que ocupa en el papel adquiere valor. La palabra es asumida como materia inerte. Materia maleable. En El Cenáculo Dada, el interés por este recurso se manifestó con mayor énfasis en las obras de José Julio, y justamente, la imagen que el poeta quiere lograr con la experimentación tipográfica es la del haz de luz (tanpreciado para ellos) en su poema “Ave lux”:

Un morrión de húsar. Una cauda imperial
 Cintilación cromática de un abanico heliógrafo
 da una zurra fonética en falsete agorero....
 Frívola majestad triunfal
 Fantástica luciérnaga
 Representación
 auténtica
 en el
 corral
 de
 la
 hu
 ma
 na
 va
 ni
 dad..

El último poeta de El Cenáculo en aparecer fue Alfredo Septiembre. En su único poema, “Fotóptica”, al igual que sus compañeros, lo prístino se expresa como energía, como un faro o un trueno:

El faro guiña
 Su pupila blanca
 SVENSKA AKTIEBOLAGET GAS ACCUMULATOR
 Un trueno terrestre
 arrastrado por cuatro figuras
 Geométricas iguales
 FORD MOTOR CORPORATION Ltd.

Pero lo que más llama la atención en estos versos es la extraña yuxtaposición de imágenes tan dispares como la de un faro con un *gas accumulator* o el trueno con *Ford Motor Corporation*. Esta propuesta está vinculada con otra de las constantes que los poetas exploraban aparte de la luz y la energía: la simultaneidad, vinculada con el movimiento, con el paso del tiempo. La simultaneidad es una constante en el pensamiento y en el percibir. La simultaneidad sucede no solo en el momento de la percepción sensible de los fenómenos físicos, sino también en el instante en que se da un pensamiento, al actualizarse una opinión. En cada palabra que se emite, en cada opinión o en cada imagen hay una larga tradición de textos, sensaciones y creencias que se actualizan al expresar un pensamiento, y ese pensamiento sucede al mismo tiempo

que el viento sopla, el sol brilla, el agua corre y los oídos escuchan. La simultaneidad es la forma del presente, y como tal, inasible en la escritura. Por lo tanto, el reto para estos poetas fue expresar una ilusión de simultaneidad, tanto física como del pensamiento.

Al igual que Hugo Mayo en su poema GESTA 40 H.P., Jorge Marzo hace uso de una técnica particular para representar la ilusión de simultaneidad en el poema “Miraje estético”:

SAMARITANA

Eme Ele

Una Venus
Coqueta

Una cascada
lánguida

Una flor
De pecado

Una fantasía
de arcilla

UNA ACUARIA BIBLICA

GITANA

Zete ve

Belleza
errante

que dicen una
Trágica buenaventura

Diosa
del Aduar

Glaucas pupilas
de sibila

UNA DOMADORA DE CORAZONE

ANTILLANA

Erre A

Dos corales
en filamentos

Un sorbo
de Curazao

Náyade
del Caribe

Una perla
viuda

UNA FLOR DE DESCUBRIMIENTO

La disposición espacial de los versos anula la reglamentada lectura de izquierda a derecha de lenguas europeas. Dado que no hay lógica que vincule a una imagen con la otra, la lectura en cualquier sentido espacial es posible.

La inquietud por la simultaneidad involucra una inquietud sobre el tiempo. La poesía moderna tiene una relación particular con el tiempo que no se ajusta a la linealidad y causalidad temporal que se sostenía como paradigma del pensamiento clásico y positivista. Estas inquietudes se reflejan también en la poesía de El Cenáculo Dada. Por su espesor, he considerado pertinente tratar este tema en el siguiente capítulo. En el presente me he propuesto destacar la independencia de la imaginación del lenguaje logocéntrico con el que se estructura el discurso de poder del ágora. El testimonio de Hugo Ball sobre la noche del 23 de junio de 1916 en el Cabaret Voltaire demuestra cómo la ruptura de la norma de la lengua no involucra una destrucción de la actividad imaginativa. Esta independencia de la imaginación del logos sobre el que investiga el espíritu nuevo, esta vertiente *esprinovista* del dadaísmo se opone al virulento cinismo de Tzara que tiene una relación más cercana con el futurismo italiano que con la corriente francesa que promovía el autor francés. Esta vertiente es de la que se nutre el ultraísmo español que tuvo una evidente influencia en los poetas manabitas que retoman el nombre que albergó la extravagancia poética en Spiegelstrasse 1. Aparte de los elementos constantes del universo que los poetas manabitas exploraron, uno que se evidencia es el manejo del tiempo, que es una marca clara de su modernidad.

Capítulo segundo

El tiempo de *dada* y el tiempo de la crítica

La filosofía de la poesía
debe reconocer que el acto
poético no tiene pasado.
Gaston Bachelard (2002a, 8)

1. La apertura “hereje” de ciclos temporales

Los brotes dispersos aparecidos en varias masas terrestres en 1922 (conectados por un carácter similar como una aparente confabulación) extrañan mucho. Allá en Irlanda, James Joyce publicó *Ulysses*; allá por Francia, el argentino Oliverio Girondo publicó *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*; allá por São Paulo, acontecía la semana de arte moderno; *acá nomás* en Lima, César Vallejo publicó *Trilce*; y aquí, Ecuador no fue una excepción. En la antesala de esta investigación, cuando esbozaba un proyecto de tesis, decidí, atraído como muchos otros críticos e historiadores del arte por el misterioso año veintidós, visitar los archivos de la poesía que circulaba en esa época sin conocer la existencia de El Cenáculo Dada. Mientras daba con versos patrióticos, románticos, decadentes, simbolistas y modernistas de toda calidad en la prensa de distintas regiones del Ecuador, pensaba si resaltar una fecha era acaso un acto fatuo, o si era una guía certera para mi especulación. Inspirado por la crítica que destaca la coincidencia casi mágica de este año, me imaginaba estos brotes como parte de un cambio drástico que, como magma emanado en dispersos lugares de la tierra, esculpía la geografía del pensamiento para hacer de ella una cosa distinta. Confiaba en que en esa fecha encontraría algo interesante.

Mi entusiasmo por el misterio del año estaba alimentado por el peso simbólico que, con más énfasis en el Ecuador que en otros países, tiene 1922 luego de la horrenda masacre del 15 de noviembre en Guayaquil, cuando obreros, organizados en huelga sobre las calles, fueron asesinados por la fuerza pública del gobierno del presidente José Tamayo. Inevitable era pensar en *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara, en el carácter adusto del proletariado y miserable de los gobernantes de la novela que trata sobre lo acontecido en 1922 en la ciudad portuaria del Ecuador. Por la gravedad del hecho, consideré que tal vez la poesía que circulaba en esa época echaría un poco de luz para entender el pensamiento de entonces. 1922 se me repetía como una imagen que de tanta insistencia perdía su sentido, y pensé en la arbitrariedad del signo lingüístico,

sobre todo en el caso de los años gregorianos, donde su historia *calendaria* de decretos romanos y bulas papales evidencia sus fundamentos fofos.

Dado que los trágicos acontecimientos se dieron en la Costa, revisé con más interés las revistas de esta región. Lo más interesante que encontraba eran poemas de Medardo Ángel Silva, José María Egas y Hugo Mayo, y lamenté que *El zaguán de aluminio* de este último no hubiera estado en ninguna librería en 1922. El manuscrito misteriosamente sustraído de la imprenta dejó huellas en revistas de la época, en algunos casos el poema anunciaba al pie que formaba parte del libro en imprenta. Mi entusiasmo con respecto al año 1922 hubiera desaparecido de no haber encontrado algo que, en lugar de iniciar una nueva orientación literaria, cerraba el ciclo de poesía que atravesaba al autor de *El zaguán de aluminio* y a los autores dadaístas de Portoviejo.

Este ciclo, específicamente literario, no se adecua a lo que Agustín Cueva anunciaba como apertura de una nueva época a partir de 1922. Para él, la coincidencia de obras como *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, *El sindicalismo* de José María Velasco Ibarra, *El estanque inefable* de Jorge Carrera Andrade, *Parábolas olímpicas* de Gonzalo Escudero y la conferencia de César E. Arroyo, “La nueva poesía: el creacionismo y el ultraísmo”, son muestra suficiente del surgimiento de un pensamiento propio del siglo XX en el campo de lo social y literario (Cueva 1993, 109-14). En cuanto a lo literario, 1922 es tardío con respecto a las innovaciones que aparecían ya en autores como José Antonio Falconí, Hugo Mayo y, ¿por qué no?, Medardo Ángel Silva que, al menos en su prosa (Balseca, 2009), resultaba más innovador que el Carrera Andrade y el Gonzalo Escudero de 1922, que tienen mucho de tradiciones decimonónicas como el simbolismo y el modernismo. En cuanto al aporte de Arroyo, la conferencia, promovida por la Sociedad Jurídica Literaria, entonces una de las organizaciones de mayor importancia para la difusión cultural en el país, fue una introducción a las nuevas corrientes estéticas, el creacionismo y el ultraísmo, que Hugo Mayo practicaba ya desde 1919.

César E. Arroyo fue un testigo de primera mano del ultraísmo. Mientras que, de 1916 hasta 1920, él ejercía la dirección de la sección hispanoamericana de la revista literaria *Cervantes*, el sevillano Rafael Cansinos Assens, el principal promotor del ultraísmo, dirigiría la sección ibérica de la revista de 1919 a 1920, cuando concluyó la circulación del boletín. En enero de 1919 se presentó el manifiesto ultraísta, y en octubre Hugo Mayo publicó ahí tres poemas y otro en la revista *Grecia*, donde Cansinos

Assens reconocía en un encabezado del poema “Oxidación” al poeta manabita como parte de *ultra*.

La fecha de las publicaciones de los primeros poemas de Mayo echa a perder el perfil esotérico de 1922. Desde la perspectiva específica de la *vanguardia*, el mojón temporal que Agustín Cueva instauró como momento inaugural es tardío. Nociones sobre la poesía cosmopolita brotan en Ecuador desde mucho antes de 1922. Humberto Robles (2006, 18) ha demostrado que se discutía ya sobre la vanguardia desde 1913 en este país. En este año, en *El Telégrafo Literario* de Guayaquil, José Antonio Falconí demostraba en sus versos juegos tipográficos y semánticos. Por lo tanto, 1922 fue, en el paulatino movimiento telúrico que alteraba la geografía literaria en el Ecuador, una erupción de propuestas interesantes pero no inéditas.

Defraudado por no encontrar algo que despertara mi curiosidad, frente a un monitor de la sala de lectura de la Biblioteca Espinosa Pólit, pensaba en propuestas interesantes de 1922 vinculadas al Ecuador, y aparte de las obras de Carrera y Escudero, recordé *La romanza de las horas*, *La flauta de ónix*. Finalmente, como alivio de mi frustración, mis ojos cayeron sobre una carpeta que contenía escaneada la revista *Iniciación* (1921-28) de Portoviejo donde di con la propuesta poética que se suma a las rarezas que coinciden en el año 22: El Cenáculo Dada.

Al principio, los contenidos de la revista de Portoviejo repetían lo que circulaba en Guayaquil y me preguntaba qué llevó a Agustín Cueva a marcar el año 22 como inaugural para la literatura. Comprendí que Cueva (1981, 18-26), con la aplicación del método materialista histórico, identificaba ciertas formas de conciencia social definidas por una matriz determinada por los modos de producción, modalidades de desarrollo y correlaciones de fuerzas sociales. La coincidencia de obras aparecidas en el año 22 es para él el reflejo del surgimiento de una nueva conciencia social. Sin embargo, para mí, el hecho de determinar un año preciso como inicio de este cambio, en realidad demuestra, desde la perspectiva de la fenomenología de la imaginación, que lo que operaba en él era una de las facultades del lenguaje: la abstracción del tiempo. La apertura de campos temporales es una necesidad de la escritura del investigador, es reflejo de una concepción progresiva de la historia. Con la contabilidad de los años, y al fijar una fecha, se marca el inicio de algo nuevo en el devenir histórico. Esta organización numérica del tiempo le permite al investigador el juego gramatical y marcar momentos inaugurales en el mundo imaginado en el texto. Ahí opera la síntesis y la abstracción que son una necesidad del pensamiento del crítico y del historiador para

abstraer y organizar el tiempo y fijar signos lingüísticos numerales como marcas temporales.

La curiosidad despertada en mí por un simple signo numérico derivó en preguntar si esa fijación era el camino adecuado para emprender una investigación. Las coincidencias que se registran de esa época son tantas que llevan a uno a sospechar si acaso fueron efecto de un inescrutable designio, de una alineación astral, de la marcha y organización del proletariado, de las zancadas de la industria, o partículas subatómicas en expansión y contracción. Aunque en un principio creí que la poesía me daría alguna respuesta para comprender el espíritu de una época relevante para el pensamiento y la política, mi mirada analítica se orientaba a pensar en cómo cada usuario del lenguaje se relaciona con el tiempo, sobre cómo el hablante común, el crítico y el poeta conciben y registran temporalidades en el uso de la palabra.

Estas aperturas de ciclos, temporalidades que aventuran el historiador y el crítico, hacen pensar en una cosmogonía heresiarca de la que habla Jorge Luis Borges (1972, 214-6) en “Una vindicación del falso Basílides”. Según esta herejía, en el principio hubo una divinidad sin nombre ni origen que habitaba la plenitud. Se trataba de un Dios inmutable de cuyo reposo brotaron divinidades subalternas que creaban otros cielos también con sus respectivas divinidades que, a su vez, fundaban otros cielos más bajos que eran “el duplicado simétrico del inicial”. La imagen es la de una serie de realidades centrífugas en las que cada esfera celeste creada por un ángel producía un tiempo y un espacio que, por más que parecieran verdaderos, lejos permanecerían siempre de la plenitud originaria.

La imagen de cielos centrífugos que postulaba Basílides puede aplicarse de manera metafórica a la producción textual del investigador, del narrador, del poeta y, en realidad, de cualquier emisión discursiva. El establecer un inicio de una esfera temporal en el texto es una de las potencias del lenguaje. El mojón incrustado por Agustín Cueva fue posible gracias a la facultad de abstraer e imaginar el tiempo en el lenguaje. El mojón es una necesidad del pensamiento positivista del historiador y del crítico que imagina el tiempo como una progresión lineal en el que se abren esferas temporales que indican el inicio de algo nuevo.

Al destacar la imprecisión de la cronología propuesta por Cueva con respecto a la poesía de Hugo Mayo y *El Cenáculo Dada*, no quiero desacreditar el esfuerzo del método materialista histórico que aplica él y otros pensadores como Hernán Rodríguez Castelo. Mi intención es destacar el tiempo como un elemento imaginado en todo tipo

de todo tipo de abstracción. La fenomenología de la imaginación envuelve todo procedimiento de fijación de ciclos y de generaciones, algo a lo que aspira el materialismo histórico. La coherencia de ideas que “identifica “cortes” del proceso histórico en sus distintos niveles” para distinguir una generación de otra (Cueva 1981, 20) es tan válida como la cohesión de imágenes para definir coalición de sensibilidades artísticas tal como en “Kafka y sus precursores” lo hace Jorge Luis Borges (2010).

En “El método generacional y la periodización de la literatura ecuatoriana de la República”, Hernán Rodríguez Castelo (1981) inicia con una reflexión sobre la dificultad de fijar periodos por la naturaleza fluctuante del tiempo: “Toda clasificación violenta la naturaleza única de las vidas y obras literarias, e inmoviliza algo que fue *flujo vital sucesivo e incontenible*¹⁰” (45). Pero insiste en que el movimiento histórico no puede aclararse sin hitos que marquen su avance. Para Castelo, que sigue de cerca a José Ortega y Gasset, los hitos son marcados por las generaciones. Estos autores han precisado cronológicamente la vida y el obrar de una generación en unidades temporales de quince años, concretamente Ortega, citado por Castelo, dice que una generación “vive quince años de gestación y quince de gestión” (47).

El método histórico generacional asigna a cada generación una característica según la función y la responsabilidad que carga en la constante tensión de recibir lo vivido (ideas, valoraciones, instituciones) y forjar sus propias ideas. Las generaciones que perciben lo recibido y lo propio como homogéneos son entendidas como acumulativas. Las generaciones que tienen diferencias entre el pasado y su presente son referidas como generaciones eliminatorias, polémicas o de combate. En cambio, aquella generación que piensa por primera vez algo nuevo que no es todavía precursora ni continuadora, es reconocida como decisiva.

En el marco de este enfoque generacional, el lugar de El Cenáculo Dada es difícil de definir, en primer lugar por la existencia efímera y el desconocido número de participantes. Por su evidente ruptura con los modernistas, que se delata en el manifiesto “Explicando el Jeroglífico”, los dadaístas de Portoviejo son artistas polémicos, en combate con el gusto artístico de la época. Uno de los criterios que Rodríguez Castelo señala como requisito para definir un grupo de autores como generación es la cantidad. Se requiere de una demografía con relativa densidad. En el mejor de los casos El Cenáculo pudo haber estado conformado por siete poetas, pero como se discurre en el

¹⁰ Énfasis añadido.

tercer capítulo de esta tesis, es poco probable un número tan amplio de participantes. Por este motivo, según el método generacional, El Cenáculo Dada, apenas alcanza para ser referido como agrupación (50-1).

En un espectro más amplio, el grupo de dadaístas pertenece a una generación decisiva de poetas ecuatorianos modernos que Rodríguez Castelo (57) marca desde el nacimiento de Ernesto Noboa Caamaño (1889), pasando por Hugo Mayo (1895), hasta Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade (1903). El director de la revista *Iniciación*, Wilfrido Loor Moreira (1900), y Horacio Hidrovo Velázquez (1902) son parte de esta generación, indicio suficiente para sospechar que el resto de los miembros de El Cenáculo también lo eran.

Rodríguez Castelo considera que los tres poetas fundamentales de esta generación son Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y Alfredo Gangotena. Sin embargo, no se debe rebajar el impacto que la propuesta de Hugo Mayo y El Cenáculo representa en el despliegue histórico de la lírica ecuatoriana. El llamado hacia una poesía pura y la *desescritura* al que respondieron los portovejenses se anticipa al impulso que a lo largo de todo el siglo desembocaría en diversas obras de muchos poetas y narradores de América Latina y el mundo. El método histórico generacional permite reconocer que el grupo que estudiamos es parte de una generación nueva con importantes repercusiones en el despliegue histórico de la literatura local, pero también permite advertir la singularidad del fenómeno y la importancia de estudiarlo, como una especie de espejo cóncavo que marca lo que no es, lo que pudo haber sido, un posible será.

La fugacidad del grupo dadaísta no permite suficientes evidencias para soñar con la herencia de El Cenáculo. La menguada cifra de adscriptos no permite nombrarla como generación, se trata de un grupo sin herencias, un grupo para el que deseo abrir con poderes herejes un campo temporal que denominaré *ciclo* ultraísta ecuatoriano. Este episodio empezó con un personaje que ya ha sido mencionado, Rafael Cansinos Assens quien, a finales de 1918, convocaba en Sevilla y Madrid a varios jóvenes entusiastas por torcer el cuello al cisne rubeniano. Las noticias sobre el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el creacionismo habían llamado ya la atención de autores ibéricos como Ramón Gómez de la Serna, pero no fue sino hasta la visita desde París a España de Vicente Huidobro, cuando tuvo lugar una entrevista con Rafael Cansinos Assens, que se pensó en el ultraísmo como un proyecto renovador de la literatura española. Fueron varias las revistas (*Tableros*, *Prisma*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*) que difundieron la

poesía del nuevo movimiento, pero la que influía más en los autores ecuatorianos era la revista *Cervantes* que, según se dio a conocer en la entrevista que Calderón Chico (1985, 159) hizo a Hugo Mayo, circulaba en Guayaquil y fue, además, donde Hugo Mayo publicó los poemas “Drogas”, “De jardín” y “Viaje”. El ciclo ultraísta ecuatoriano empezaba pues en 1919 con la publicación de estos poemas, más el poema “Oxidación” publicado en *Grecia*, y concluyó en 1922 con la conferencia de César E. Arroyo y la producción poética (ignorada por casi toda la crítica)¹¹ de El Cenáculo Dada a lo largo de 1922 y el primer cuarto de 1923 en las páginas de la revista *Iniciación* de Portoviejo. Podría agregar como parte del cierre de este ciclo, y con ello elevo un reproche inútil al Cosmos, *El zaguán de aluminio*, manuscrito extraviado de Hugo Mayo.

Resulta polémica la nomenclatura que he utilizado para denominar este ciclo. El ultraísmo fue un movimiento fugaz, desprestigiado no solo por la crítica de la época, sino también por autores que participaron de él, como Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre quien, en su reseña sobre este movimiento, reveló que por más que Rafael Cansinos Assens encauzara la voluntad de renovación lírica de poetas jóvenes, no tuvo una participación constante como poeta de la nueva estética. Además, Torre ponía en duda la seriedad de esta agrupación al dar a conocer que Cansinos usufrutuó de algunos nombres, incluido el de Torre, para firmar el manifiesto ultraísta (Torre 1968, 58). Aquí en Ecuador, el mismo Hugo Mayo se declaró dadaísta antes que ultraísta, y El Cenáculo de Portoviejo optó también por *dada* antes que por *ultra*. ¿Entonces por qué aventurar el nombre de un movimiento estético que se caracterizó por una falta de fundamentos?, ¿por qué insistir con este nombre? Se debe conceder, por un lado, que no fue esta la primera vez que el delirio de un loco estimulaba la literatura en español y, por otro, que hay pruebas suficientes que demuestran el influjo que Rafael Cansinos Assens tuvo a través de la revista *Cervantes* en el Ecuador. Algunas evidencias son la mencionada publicación de los poemas de Hugo Mayo en *Cervantes*, la publicación en *Caricatura* de Quito de la traducción que Rafael Cansinos Assens hizo del poema “El día de la victoria” de Vicente Huidobro y la paráfrasis que El Cenáculo Dada hace de la pauta: “Nuestro lema será «ultra», y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo” que había aparecido en el manifiesto ultraístas. Esta es la paráfrasis que se halla en “Explicando el Jeroglífico”: “todas estas

¹¹ Al respecto solo se conoce breves comentarios de Rodrigo Pesántez Rodas y Humberto Robles.

tendencias [dadaísmo, cubismo, simbolismo, ultraísmo, hay-kay] clasificadas particularmente pueden condesarse en una sola escuela o tendencia, bien denominada genéricamente ULTRA-MODERNISMO o ULTRAISMO” (*Iniciación*, junio de 1922, 15).

Mi interés por resaltar el ultraísmo para abrir este ciclo en el tiempo de la crítica no solo responde al evidente vínculo entre Rafael Cansinos Assens, Hugo Mayo y El Cenáculo Dada, sino, fundamentalmente, a las implicancias semánticas que *ultra* tiene para pensar el tiempo en la poesía que los dadaístas produjeron. La expresión *dadaísmo* (que asumieron los poetas portovejenses y que refutaría la nomenclatura que propongo) tenía un valor tan plurívoco como el que hoy tiene la expresión *vanguardia*. *Dada* para ellos significaba libertad, ausencia de límites que condujo a estos poetas a explorar más allá del lenguaje normado, el lenguaje del ágora. La poesía propuesta por ellos exploraba el espacio de la imaginación y en ella la particular forma que el lenguaje tiene de construir el tiempo. Esta poesía nos habla de espacios y tiempos de *ultra*.

2. “Iniciación” como adiestramiento y como gesto inaugural

José Gordon (2017, 23-5) narra una ensoñación con Albert Einstein andando en bicicleta sobre un rayo de luz. Desde 1905 el físico alemán inquiría sobre qué sucedería si un vehículo tripulado por una persona provista de un reloj se moviera a la velocidad de la luz. Sobre la base de la Teoría Especial de la Relatividad de Einstein, el tiempo en el vehículo correría de manera normal, las manecillas marcarían los segundos con la misma infatigable cadencia, mientras que desde el exterior las manecillas se verían congeladas. Con este experimento de la imaginación, sustentado por la certeza de las fórmulas matemáticas, la teoría de Einstein plantea que “lo que es simultáneo en un marco de referencia, en otro marco no lo es. El tiempo puede correr a diferentes ritmos en el universo. La descripción de un fenómeno difiere cuando los observadores se mueven a velocidades distintas” (24).

Más o menos por las mismas épocas, la fenomenología de Edmund Husserl sugería la relatividad del tiempo y del espacio en la subjetividad del pensamiento humano. La incertidumbre sobre la condición universal y única del tiempo y del espacio se expresó en las páginas de la revista *Iniciación* en el ensayo “Espacio y Tiempo en el pensamiento” (febrero y marzo de 1923, n°27, 10) escrito Wilfrido Loor. En este artículo, el director de la revista se aproximaba a los postulados de la fenomenología al sostener que el espacio y el tiempo son abstracciones en el pensamiento:

La extensión y la sucesión no son formas del pensamiento, son cualidades del objeto en cuanto llegan al pensamiento. No son elementos de él: pensamos en el espacio, no con el espacio; en el tiempo, no con el tiempo.

Pensando sobre la imagen, en todo pensamiento hay espacio y, como viene en sucesión, hay tiempo.

Pero el pensamiento mismo no tiene esos caracteres, sino el objeto y el modo de llegar al objeto.

Pienso: “yo existo”. El pensamiento mismo no tiene espacio y tiempo, pero el yo-objeto está en el espacio y aunque no lo estuviera, lo concibo en la imagen y viene al yo-sujeto en sucesión.

Admitida la distinción, el pensamiento es diverso de la imagen sensible, obra sobre ella, la espiritualiza: no admitida, el pensamiento es la imagen sensible misma transformada, incapaz de explicar las generalizaciones y la concepción de espíritu.

Wilfrido Loor Moreira tenía tan solo 22 años cuando escribió estas reflexiones.

Al igual que él, Horacio Hidrovo Velásquez era muy joven, tan solo dos años menor que Loor, cuando inicia su poesía *ultra-modernista*. Para ambos, el tiempo era una inquietud recurrente en su pensamiento. Cuando Horacio Hidrovo introdujo en la revista “Las nuevas formas” manifestaba la consciencia de abrir una nueva temporalidad, de iniciar un nuevo ciclo que dejaba en el pasado la tradición, representado por un pájaro azul en los siguientes versos:

El sepulturero Tiempo
tomará entre sus dedos
aquel pájaro azul
que canta en el fondo del corazón
para llevarle embalsamado
al gran museo del Pasado.
Alguna vez el amo Recuerdo
llegará a visitarlo.....
(*Iniciación*, febrero y marzo de 1922, n°4, 20)

Las impresiones de Hidrovo y las reflexiones de Loor son muestra de una mentalidad moderna. De ahí que, para el director de la revista, como para El Cenáculo Dada, el nombre de la revista, *Iniciación*, se cargaba de un sentido profundo, un sentido verdaderamente moderno. En el manifiesto “Explicando el Jeroglífico” se reconoce una conciencia neófita. En efecto, comparada la producción de los poetas dadaístas con los otros poemas que circulaban en el resto de las secciones de la revista, ellos eran algo distinto. La palabra *iniciación* para El Cenáculo se relacionaba con una concepción de un tiempo maleable, de un tiempo que se espiritualiza por medio de las facultades del pensamiento. En cambio, para otros poetas de la revista el tiempo tenía cualidades distintas, pues cuán diversos fueran los estilos, distintas habrían de ser también las formas de concebir el tiempo. Si para los poetas de El Cenáculo el tiempo de la enunciación era uno inaugural, para otros poetas, como Arnaldo F. Gálvez, el pasado

tenía una lejana procedencia, una armonía prístina, una luminosa iniciación que modelaba la representación del presente de la escritura.

En los tres sonetos del “Tríptico Apoteósico en el primer centenario de la muerte de NAPOLEON I” (obra que encabeza la revista) de Arnaldo F. Gálvez (*Iniciación*, noviembre de 1921, n° 1, 3), el emperador era una excusa para honrar al soldado y su profesión. Los motivos del poema que permiten la apología tienen un carácter teleológico. Una intencionalidad eterna conduce la espada de Napoleón que

nada revoca sus designios, nada!

y quien

llega a impulso del Genio que le guía
para orgullo de Francia y de su historia,
a la cumbre más alta de la gloria!”

En el ensueño de este poeta, el Genio es un reducto divino de la naturaleza que brota cada tanto como las mejores flores, es un brote de esa inteligencia misteriosa que no conoce de inicios, porque, en su plenitud, contiene todo, es eterna y ubicua. Esta inteligencia determina cuáles son los valores superiores, como la libertad y su carácter universal en la condición humana. A causa de las circunstancias, estos valores a veces se pierden y es la justicia la que los reconquista. La justicia se logra con fuerza, con la valentía y el coraje, es decir, con virtudes bélicas, virtudes de Marte y del héroe. No es en vano que el tríptico de Gálvez esté “dedicado a los señores Jefes, Oficiales y tropa que hacen la guarnición en Manabí”. En esta obra, la poesía se asociaba con la reverencia a la Patria; Gálvez ejercía con sus versos un culto pretoriano al César y al Estado, y el medio más adecuado que encontraba para hacerlo era el poema.

En el segundo soneto del Tríptico, el autor califica al Emperador de esforzado y denodado y, además, destaca acciones motrices: “...de soldado / tornóse emperador, en salto enorme”. Este adjetivo y las acciones son ecos de la épica homérica. Este imperialismo heroico tiene un pasado en la Antigüedad, un clasicismo que despertaba en Portoviejo lo que había iniciado en Grecia. No podía ser de otra manera, para quienes inauguraron la literatura independentista, los motivos homéricos eran fundamentales para la Patria libre que imaginaban. Tanto Andrés Bello en “Alocución a la poesía” como Joaquín Olmedo en “Canto a Bolívar” celebraban el mito de la jovialidad griega, ese pasado inicial armonioso y arquetípico en el que las cualidades mentales eran tan vigorosas y fructíferas como las del cuerpo. Este clasicismo de las primeras letras de América Latina presentaba una aparente contradicción con la idea moderna de fundar

una nación porque, por más que la concepción de un estado independiente y democrático fuera sin duda un gesto moderno, la relación que estos autores tenían con el tiempo reflejaba un gesto tradicional porque se enaltecía la Grecia homérica como un pasado ideal.

La contradictoria relación entre estado moderno y literatura tradicional tenía una lógica que derivaba en la concepción de la Patria como un nuevo aparato estatal que encarnara un pasado ideal. Esta tradición literaria iniciada con Bello y Olmedo se extendería a lo largo de todo el siglo XIX y llegaría a prolongarse hasta convivir con movimientos literarios modernos del siglo XX. Tal fue el caso del poema de Arnaldo Gálvez, donde regía, como en muchos otros poemas y prosas de la revista, arquetipos que constituían el tiempo de la nación. *Iniciación* entonces para estos poetas se relacionaba más con instrucción, con adiestramiento en el culto a la nación, en el rito cívico, en el ejercicio de valores que se consideraban de un orden superior, de un origen eterno. El poeta moderno, en cambio, se interesaría por el ahora, el presente desprovisto de un pasado arquetípico. El Cenáculo Dada, como brote de poesía moderna, buscaría la novedad y construiría una propia tradición que iniciaba según ellos en Verlaine y Mallarmé catalizada por Hugo Mayo en territorio manabita. *Iniciación*, para ellos, era un gesto de modernidad, *iniciación*, para ellos, era el comienzo de algo nuevo.

3. La literatura moderna, una relación nueva con el tiempo

Dos definiciones de literatura moderna son fundamentales para la presente reflexión. La primera, tomada de Rafael Gutiérrez Girardot (2004, 125-9), identifica el surgimiento de la modernidad con el despertar de la conciencia estética, cuando la relación compleja que tiene el lenguaje con el mundo no garantiza la correspondencia exacta entre realidad y palabra, cuando el lenguaje se problematiza y se reconoce la condición de artificio de la palabra. Sobre la conciencia de esta condición de la palabra, que opera a nivel de lo fonético, lo sintáctico y lo semántico (que lo envuelve todo), surgiría una gama de estilos que irían desde el eximio manejo de técnicas y recursos, es decir, la elaboración, hasta la irreverencia ante la norma, la técnica y los recursos, es decir, la destrucción.

El despertar de la conciencia estética en América Latina surgía primero con el modernismo, donde el juego esteta desembocaba en el virtuosismo y el juego semántico se fundía con lo onírico y la fantasía. En Ecuador, manifestaciones de este tipo aparecerían ya desde el último lustro del siglo XIX, pero la ebullición del magma

artístico, lava que esculpiría el terreno de la poesía moderna, tendría sus erupciones poderosas a lo largo de la segunda década del siglo XX. Resulta, además, curioso que, en el año 22, cuando todavía piedras incandescentes del modernismo rodaban por las cordilleras, otro sedimento extraño, producto de minerales escondidos en lo profundo de la tierra, perfilaba inciertas laderas con impresiones ultraístas. Entre los años 1919 y 1922 coincidían importantes expresiones del modernismo y la vanguardia cosmopolita. En ese entonces, Hugo Mayo publicó sus cuatro poemas en España, surgió de manera póstuma *La flauta de ónix* de Arturo Noboa, se imprimió *La romanza de las horas* de Ernesto Noboa y Caamaño y apareció el Cenáculo Dada.

La segunda definición es de Octavio Paz (1994, 11-9), quien habla de *tradición moderna* como una actitud que rompe con el pasado. Referirse a una ruptura como tradición resulta contradictorio, si no se entiende que en realidad lo que surge es una relación distinta con el tiempo. No hay predecesores sino precursores que, de manera explícita o subrepticia, se manifiestan en el poema y en la tradición inventada que lo sustenta. La invención de una tradición evidencia la relación nueva con el tiempo:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición es siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical (12).

Al hablar de pluralidad de pasados, la vindicación de Basílides se refuerza. La cosmogonía de los ángeles creadores de cielos, cada uno autor de su propio tiempo y espacio, es una metáfora de las tradiciones modernas. Borges y Paz convergían en resaltar la posibilidad de establecer relaciones plurales con el tiempo. Cabe ahora establecer un vínculo entre modernidad como temporalidades heterogéneas y despertar de la consciencia estética, propuesto por Rafael Gutiérrez Girardot. En el orden gramatical, el tiempo es un componente que se manifiesta siempre que se realiza una frase. Cada expresión discursiva que se realiza tiene definida (creada) una temporalidad. El tiempo se presenta como un elemento más de los constituyentes infinitos del lenguaje, y así, como cualquier otro elemento gramatical del discurso, está a la disposición del libre albedrío del artista que, consciente o inconsciente de sus poderes creadores, elabora rítmicas inéditas, territorios fantásticos y tiempos de *ultra*.

En el inicio del “Canto a Bolívar”,¹² la naturaleza anuncia a Dios y deja escuchar los ecos que surgen de las montañas. Los clamores que se elevan no son de origen humano, sino eterno. Nimias fueron las pirámides y las glorias de los tiranos ante los Andes “eternos de libertad y de victoria heraldos” (vv. 36-7). La victoria en Junín fue el restablecimiento de un orden donde “en triunfal pompa Libertad sagrada / en el templo del Sol fue colocada” (vv. 47-8). En el poema, Olmedo imaginaba un orden prístino que regía “en los siglos de virtud y gloria (v. 71) y que luego de ser alterado por los tiranos, fue la mismísima naturaleza que, con “los ecos sin fin de la ardua sierra” (v. 603), anuncia “la hora feliz”, “la nueva edad al Inca prometida” (v. 630). Por más que la codicia de los conquistadores desviara su gobierno de las virtudes prístinas, la lucha armada de los próceres restituiría el orden eterno, el orden de la Libertad, a la que la voz poética interpelaba como a una divinidad diciendo:

Y cual restauras en su *antigua* gloria
del santo y poderoso
Pacha-Cámac el templo portentoso,
tiempo vendrá, mi oráculo no miente,
en que darás a pueblos destronados
su majestad *ingénita*¹³ y su solio.

Olmedo construía (o reproducía) una temporalidad extensa que tiene un origen prístino, esa *majestad ingénita* de donde proviene la Libertad. Y así como esta, se puede inferir que para él hubo ideas que han regido siempre la humanidad, ideas eternas, conceptos trascendentales que se distinguían por ser substanciales, superiores, buenos y justos por oposición a lo accidental, lo inferior, lo malo y lo injusto. En el canto, los próceres del poema son justos, honrados y valientes como Aquiles y la historia es un progresivo perfeccionamiento regido por ideales superiores.

En el “Tríptico” de Arnoldo Gálvez no sólo que regían ideas *ingénitas*, como en el poema de Olmedo, sino que la concepción progresiva del tiempo se expresaba en el uso espacial del papel para representar un despliegue lineal y progresivo, dividido en tres periodos: la juventud del soldado, la madurez del emperador y el exilio y muerte de la leyenda. Un poeta como Gálvez, que fusionaba la literatura con el culto a la Patria, trabajaba con el código, tenía un repertorio enriquecido por una tradición y escribía con el sentimiento de que la letra no le pertenece al autor, sino a la Literatura institucionalizada. Por ejemplo, luego de Excálibur, Joyeuse, Tizón y Colada, Olmedo

¹² El texto consultado se encuentra en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-victoria-de-junin-canto-a-bolivar--0/html/fe82578-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

¹³ Énfasis añadido.

no olvidaría cantar a la espada de Bolívar, y menos Gálvez a la de Napoleón. Mientras que Olmedo dijera:

...el brillo de su espada
es el vivo reflejo de la gloria (vv. 105-6),

Gálvez diría:

llevó en sus manos la radiante espada
del vencedor genial en la pelea.

En cambio, los poemas modernistas asimilaban el tiempo tan solo como el instante de un espasmo, el instante de la sujeción del aire en la respiración y del parpadeo, el momento de esa última imagen vista en el sueño, momento de la sensación fugaz: se trataba, pues, del tiempo de una emoción interior. Cuando Herrera Reissig dice en el ya citado segundo cuarteto del soneto “Los maitines de la noche” (*El Telégrafo*, 9 de octubre de 1913, 9):

Como un corpiño que á besar excita
El céfiro delinque en los olfatos;
Mientras llueven magníficos ornatos
Á los pies de la Virgen Ermita,

se expone una emoción del alma humana que brota fugaz como el apetito sexual, como partículas odoríficas que chocan contra una nariz y como la emoción mística de un devoto. No se trata de un tiempo progresivo, sino de un tiempo esporádico, repentino, instantáneo. Emociones expeditas del poema.

En el tiempo de la emoción la astronomía es irrelevante. El título “Los maitines de la noche” es paradójico. Hay una artificialidad en la expresión que recuerda estos versos de Jorge Marzo en “Óptica húmeda”:

Amanece al medio día
bajo la sombra de un sol
esfumado
dormido.

La elaboración de estas temporalidades sólo es posible en el mundo artificial que, como los ángeles de Basílides, el poeta construye con una organicidad propia.

4. Minutos ensoñados en la psiquis potencial: la opalescencia horaria

La relatividad del tiempo es una característica común en el universo poético imaginado por los autores de El Cenáculo Dada. La relatividad del tiempo se da en la psiquis de un poeta. Por más que Jorge Marzo hable de oquedades prístinas, quintaescencias que gravitan en el sentimiento ancestral, no se refiere a ellas como una

universalidad, sino como un fenómeno de la psiquis, de la actividad mágica de cada uno.

Marzo alude al tiempo como un constructo de oquedades presentadas así:

Viajeras
 alas de tibar
 agitándose inconmensurables
 por la estela aurea eterna infinita
 del errabundo viaje de la *psiquis potencial*
 en una fuga milenaria de minutos *ensoñados*¹⁴
 que rielan en el espacio de trágicos pasados
 una constelación pretérita de difusa armonía
 (Iniciación, junio de 1922, n° 7, 22).

Las quintaescencias son fenómenos de la psiquis potencial, esencias lumínicas que existen en la galaxia de la subjetividad, donde se da la fuga de minutos ensoñados. No hay en estos versos una ciencia trascendental, universal, e infinita, sino esencias fugaces, relativas, circunstanciales del pensamiento.

El Cenáculo se interesaba por la imagen de un instante fugaz, donde lo ordinario se volvía extraordinario no por la emoción que provocaba (como en los poemas modernistas), sino por los fenómenos físicos, químicos y astronómicos que repercuten ahí. Los axiomas de la ciencia, mas no sus vocablos, eran irrelevantes en estas imágenes. El fenómeno que describían era el resultado de una impresión sensual e imaginaria de acontecimientos físicos, químicos y astronómicos cotidianos o imposibles. Algunos títulos por sí solos son testimonio de la tensión de las impresiones subjetivas con el mundo físico: “Ilusión fotológica” de Rodrigo Enero, “Miraje estético”, “Psicografías” y “Óptica húmeda” de Jorge Marzo, “Visión vespéral” de José Julio y “Fotóptica” de Alfredo Septiembre

“Visión vespéral” es un poema que permite contrastar el mundo poético de los autores dadaístas de Portoviejo con la sensibilidad modernista de Ernesto Noboa y Caamaño en su poema “Emoción Vespéral”, donde se construye el instante de la emoción provocada por la tarde frente al mar. En cambio, el instante registrado por José Julio es el de la mirada científica ante un fenómeno:

Trayectoria astronómica
 10 horas
 Transformación cromática 5 p.m.
 El gigante padre Helios
 Va hacia el otro hemisferio.....
 (Iniciación, junio de 1922, n° 7, 22).

¹⁴ Énfasis añadido.

Mientras que las imágenes de Caamaño se elaboraban con elementos predecibles de una escena frente al mar para provocar paulatinamente la emoción sentida en el alma, el poema de José Julio construye el fenómeno vespéral con elementos muy dispares como plantas trepadoras y cuernos de algún ser de “destilación láctea”. El paisaje producido fue el resultado de un instante en el que se combina una amalgama dispar de imágenes cuya técnica bien se podría definir con la expresión que el mismo poema usa: “opalescencia horaria”.¹⁵

Los poemas de El Cenáculo son como el momento de una refulgencia particular del ópalo. Son como una fotografía que congela en la piedra el ángulo que une la luz y la mirada para revelar en ella una refulgencia particular del ópalo. La opalescencia horaria es el fenómeno que presenta una amplia disparidad de hechos, momentos y cosas en un instante singular, es una reacción que engulle fenómenos físicos, químicos y astrológicos, posibles o no, que se presentan como una imagen en la interioridad del poeta y el lector.

En “Fotóptica” la opalescencia es tan diversa que yuxtapone música, sueño, astronomía, cine, industria y meteorología. Ante una poesía que quiere alcanzar la totalidad en un instante, el derrotero se despliega en cualquier dirección. Los poetas pretenden explorar y encontrar particularidades del espacio dentro, fuera, a través, debajo, encima del poema: en el espacio de *ultra*. Incluso el juego de pseudónimos de El Cenáculo es una invasión de los espacios de la poesía a todas las realidades, es una entrada en el espacio de la imaginación de manera colectiva, sin existencia social, solo una vida poética: un Hugo Mayo que se cree independiente de Miguel Augusto Egas. Cinco poetas que son tiempo, son meses y año.

5. Olmedo y Gálvez en el ágora

En los poemas patrióticos la imaginación no corre libre, sino que está sometida a la proposición racional, a la urdimbre lógica de los conceptos que pretenden emocionar. En este tipo de poesía que se enseña en la escuela, que se trata de transmitir para enardecer el sentimiento patriótico, hay principios que parten de los cimientos que sostienen el ágora. El ágora es el lugar donde el lenguaje es instrumental, es cautivo de

¹⁵ En realidad, el texto dice “apalescencia horaria”. Considero que esta redacción es una errata. El Cenáculo no usaba palabras inventadas *ex nihilo*. Las palabras ajenas al código de la lengua española, por lo general, tenían una relación con lenguas extranjeras o con la etimología. Los errores de redacción no eran raros. El último verso del poema “Aldea” de Jorge Luis Borges dice en la revista *Iniciación* “vuelve a ser campo del pueblo”, cuando en realidad el poema original dice “vuelve a ser campo el pueblo”.

la razón, es cautivo de la verdad, es cautivo del orden causal y del tiempo lineal y progresivo. La mirada de un poeta como Rodrigo Enero, que “se proyecta en ese visual convexo” es una amenaza para la realidad del ágora.

La libertad de estos poetas está en el elaborar temporalidades sin causalidad, en indagar los espacios de la imaginación, en ser indiferentes ante las categorías del ser. El Cenáculo vincula en sus imágenes las categorías de dos cosas que bajo los paradigmas de la razón no se pueden vincular. La metáfora de Aristóteles exige relación lógica y categorial entre los elementos puestos en relación (Ricoeur 1980, 36). El éxito de esta figura retórica depende de un desplazamiento, una trasposición lógica con cumplimiento de las relaciones de subordinación, coordinación, proporcionalidad o igualdad de las categorías de género y especie.

El arcoíris amaneció perezoso
oxidando al viento
(Hugo Mayo),

Los dedos clepsidrales
del gran índice municipal
(Gómez González),

Amanece al medio día
bajo la sombra de un sol
(Jorge Marzo),

son versos que en el marco de los principios aristotélicos son absurdos, incoherentes en su lógica, rupturas en las relaciones de las categorías del ser. Una transgresión categorial ni siquiera es considerada como una posibilidad por Aristóteles.

El principio motor de esta poesía es el gesto, la explosión del lenguaje como reflejo involuntario del músculo. Los principios aristotélicos son avasallados por los principios de la profecía. El lenguaje profético y la opalescencia horaria son expresiones de este lenguaje libre, originado en los silencios del ágora, en las hendiduras abismales de las salas del ágora, por donde irrumpe a chorros la luz de la imaginación. La greguería y el lenguaje profético son los estiletes que cortan el manto del lenguaje del ágora. Del otro lado de las hendiduras está un espacio donde un punto contiene toda la galaxia, y el centro está en cualquier punto; allí el tiempo es maleable, el tiempo es el momento presente, el instante en el que todos los fenómenos son una opalescencia que el poeta de mirada abyecta descubre.

Romper las categorías aristotélicas en el uso del lenguaje es un acto admirable. Para el gusto de 1922, el orden aristotélico dormía cómodo entre la Verdad y la Belleza. El quebrantar con este orden fue un acto despreciable, merecedor de censura. Hay algo

sumamente peligroso, por sus alcances, en el predominio de un pensamiento lógico. Un escalofriante ejemplo es *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* de Juan Ginés de Sepúlveda, donde un orden lógico que distinguía superior de inferior justificaba el exterminio. ¿Qué tanto todavía rigen las relaciones lógicas en nuestro pensamiento contemporáneo?, ¿por qué todavía siguen siendo Verdad? Las respuestas competen a otro campo del conocimiento. Lo que quiero constatar es que la poesía del espíritu nuevo, que ya tiene un siglo, demuestra que un mundo poético y social sin Aristóteles es posible. La poesía del espíritu nuevo descree de la vida cuantificada, pesada y monetaria que se rige por las leyes del ágora; ella explora la imaginación y su espacio es mucho más vasto y rico que la vida que se valora con capital.

6. El tiempo de la crítica

En las reflexiones de este capítulo he contrastado las concepciones temporales de Arnaldo F. Gálvez en su “Tríptico” dedicado a Napoleón y de los ultraístas ecuatorianos para destacar cómo cada emisión discursiva imagina su tiempo. En el espacio de la imaginación el tiempo es maleable. El tiempo del espíritu nuevo tiende a elaborar en el poema un instante desprovisto de un pasado arquetípico que se destaca por ser extraordinario y por tener una lógica propia en un mundo de *ultra*.

Las reflexiones sobre las temporalidades múltiples me condujeron a pensar en el tiempo concebido por la crítica literaria. La crítica es una institución del saber público. Y entre las convenciones que ella maneja, el tiempo es una implícita. Me he referido a “Una vindicación del falso Basíledes” de Borges para describir de la mente humana la cualidad casi mágica de crear temporalidades. También reparé sobre otro ensayo del mismo autor: “Los precursores de Kafka”. Al excluir la palabra predecesores de su ensayo, Borges plantea un tiempo que no tiene relación con la causa y el efecto, ni la linealidad. “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 2010, 81). Lo que vincula a un autor con otro es la imaginación, así como la imagen del castillo asocia a Kafka con la paradoja sobre el movimiento de Zenón (80).

La argumentación, el ordenar una cadena de precursores, el crear una temporalidad son necesidades discursivas de la crítica moderna. Como parte de la crítica académica, aventuré la apertura de un ciclo ultraísta ecuatoriano con el sustento de la evidencia empírica. Esta facultad del crítico de establecer temporalidades y precursores, me ubicaba a mí en una constelación de pensamiento que comparto con otros críticos,

entre los cuales se encuentra El Cenáculo Dada en su faceta crítica de “Explicando el jeroglífico”.

Este texto es una clara muestra de cómo los poetas dadaístas de Portoviejo se subían a la tarima del ágora, donde toda crítica discute una reflexión erudita y lógica. Reconocían en su obrar un progreso, ellos manifiestan estar en un *ultramodernismo*, un paso al frente del modernismo, uno de los precursores que eligen. La capacidad de construir su tradición, el hecho de tener una declaración de intenciones y exposición de precursores es un gesto moderno que da cuenta de la consciencia histórica que ellos tenían, consciencia de que ellos eran una generación nueva, distinta de las demás (Paz 1994, 18-9).

Al participar de la crítica, El Cenáculo reflejaba la simbiosis recurrente entre crítica y literatura en América Latina, de la que habían hablado José Enrique Rodó y Pedro Henríquez Ureña, iniciadores de la crítica latinoamericana. No podía ser de otra manera, porque la crítica nació con la literatura moderna, es parte del organismo que le da vida. “La autonomía —dice Paz— de los valores artísticos llevó a la concepción del arte como objeto y ésta, a su vez, condujo a una doble invención: el museo y la crítica de arte” (43). Un poema elabora una realidad “aparte y autosuficiente” que responde a una crítica interna, de ahí que para los miembros de El Cenáculo Dada era una necesidad acompañar su producción con un aparato crítico. En el siguiente capítulo meditaré sobre esta dualidad de la literatura moderna, poniendo de relieve el sistema crítico que rodeaba a El Cenáculo Dada y que, ahora, incorpora la presente tesis en su sistema.

Cinco años pasan como un parpadeo. El día de volver pronto llega. Para ella Europa es un espacio de disputas. La literatura se transforma, hay una revolución que sacude el mundo desde el Cabaret Voltaire en Zúrich hasta aquí en Madrid. Por la prensa ella se ha enterado de la existencia de un grupo de jóvenes poetas que se denominan a sí mismos ultraístas. Estos poetas españoles celebran su tercera velada esta misma noche en el Ateneo de Madrid. Por lo que ha leído, ella sabe que la primera velada, celebrada en Sevilla, ha sido un éxito. La siguiente velada, celebrada a los pocos días de su llegada a Madrid en la Parisiana, más que una velada fue un debate, un espacio para polemizar.

Incluso el anuncio de la hora de inicio del evento tuvo su controversia, pues se anunciaba que la velada se realizaría el día 28 de enero de 1921, a las doce de la noche. ¿Esto qué quería decir?, ¿acaso una tenía que asistir el 27 o el 28 a la noche? La manabita encontró una nota¹⁶ en La Voz de Madrid que decía: “¿Puede darse algo más ultra que lo que significan, a la vez, la fecha y la hora? Porque, si no nos engañamos, el día 28, a las doce de la noche, deja precisamente de ser 28 para ser 29”. Ella comprendió que debía asistir el 28 y que el tiempo escurridizo es difícil de asir.

Esa noche, el local exhibía de muchos autores sus varias pinturas. Entre ellas, las que más llamaron la atención de la manabita fueron las de los esposos Sonia y Robert Delauney, donde la yuxtaposición de esferas ponía en relación objetos ordinarios con edificaciones de hierro, iconos cotidianos con astros, figuras geométricas con máquinas. Trazos que se funden y forman un todo, que resaltan una organicidad universal, una dimensión profunda como una viscosidad que fusiona el tiempo y el espacio, como en el poema “Hora” de Rafael Lasso de la Vega, recitado en la velada y publicado en la revista Cervantes.¹⁷

Hora

*Esta hora viene suspendida del pico de un cuervo.
Sale de las nubes que la luna entreabre como cavernas
heladas y desiertas.
Gira alrededor de las veletas rechinantes y agota
como el viento las oscuras chimeneas.
Rebota en las campanas de las torres lejanas.
Se precipita verticalmente en el silencio sobre los patios,
las calles, las sombras.*

¹⁶ El texto al que se refiere el narrador del relato es: Enrique Díez Canedo, “La cena de las burlas”, *La Voz*, Madrid, 25 de enero de 1921, 1. Recogido por Sarmiento (2013, 119).

¹⁷ El poema se encuentra en *Cervantes*, diciembre de 1920, 20. Recogido por (Sarmiento 2013, 121,129)

*Busca todos los intersticios, llena todas las oquedades.
Rueda por los aleros que gotean como el cló cló después
de la lluvia.
Y se diluye en el lago de la ciudad.*

El tiempo y el espacio son categorías a las que podemos acceder solo a través de la individualidad de los procesos del pensamiento. De ahí que para estos ultraístas sea tan importante resaltar el valor del yo, la singularidad de la consciencia humana tal como lo ha resaltado Guillermo de Torre en el manifiesto “Estética del yoísmo ultraísta” leído en la Parisiana. Entre los murmullos, las risas y las abruptas interrupciones que la velada suscitaba entre los espectadores, Torre declaraba:

Todo el secreto recóndito y la clave reveladora que dilucida los hallazgos teóricos, y los fragantes módulos estéticos incubados por los cerebros guías, se halla en el vértice de la genuina personalidad impar: en el nacimiento, cultivo y madurez del “Yo” peculiar, del noble estigma psíquicamente distintivo y característicamente inalienable. Que surge como heraldo en el orto y eclosión de “uno mismo”, tras haberse desprendido de la placenta matriz: pretéritas “sugestiones” y reminiscencias promotoras (Sarmiento 2013, 135).

La velada concluyó en un verdadero escándalo, los poetas Ernesto López Parra y José María Pernil leyeron poemas que tuvieron una acogida clamorosa por el público pero algunos fundadores del ultraísmo los acusaron de no pertenecer al movimiento, de falsificadores. Había disputas verbales por doquier. La velada se cerró con unas reflexiones de Humberto Rivas que explicó su estética y quiso justificar el empleo de los más arbitrarios símbolos que emplean los “ultras”. Al final, él lamentó la poca comprensión sobre el nuevo movimiento y anunció que pronto ultra estaría en el Ateneo (160-1).

El Ateneo de Madrid está en el número 21 de la Calle del Prado. Fue construido por los arquitectos Enrique Fort y Luis de Landecho. Su apertura data del 31 de enero de 1884. En medio de un arco de piedra pulida, la puerta de hierro fundido y forjado permite el acceso de los espectadores al edificio. En lo alto de su fachada, los bustos de Velázquez, Alfonso X (El Sabio) y Cervantes reafirman la tradición científica, literaria y artística de la institución y el orgullo español. Ante tanta solemnidad de las salas del Ateneo, a ella le sorprende que los ultraístas, luego de la polémica de la velada anterior en la Parisiana, celebren ahora otra en un lugar con tradición tan rica.

Ella espera con ansiedad esta velada que viene con un rastro de discordia. Las críticas y comentarios en prensa, que ella ha rastreado, avivan la discordia entre los simpatizantes y detractores del ultraísmo. En el segundo número de la revista Ultra, estas palabras enconadas expresan que en la Parisiana los ultraístas “leyeron

hermosos poemas que tuvieron la virtud incomparable de indignar a los cretinos que nos hacen el honor de no comprendernos” (177). Esos detractores, según esta nota “son los pulpos que quisieran ahogarnos, pero nosotros sabemos nadar muy bien y llegaremos a la orilla” (179). Sentada entre el público del Ateneo, ella reconoce algunos detractores de la velada anterior mientras en su cabeza repite la invitación amenazante que hacía la nota de la revista Ultra: “Ya nos veremos en el Ateneo y ya hablaremos dentro de poco”.¹⁸

Mucho antes de empezar el acto, el salón de sesiones se ha llenado. Cuando aparecen en escena los artistas un aplauso estrepitoso parte de las manos de algunos que hacen mofa y de otros, como ella, que aplauden en serio. Al igual que la velada anterior, a lo largo del acto hay risas, murmullos e interrupciones, sobre todo cuando López Parra lee “Exaltación de la Rana ultraica”. Luego Humberto Rivas lee su poema “Ki-ki-ri-ki” y la gente empieza a agitar pañuelos por aquí y por allá a dar grandes voces que encrespan a la manabita. Pero ella procura no dejarse afligir para mantener su atención a punto. De repente siente que la fruición de sus experiencias en Europa se convertirá pronto en nostalgia, en un tiempo y un espacio que viven solamente en su imaginación, los versos de Rafael Lasso de la Vega en el poema “Caminos de hierro” le transmiten un conocimiento profundo:

*El tiempo desfila
vestido de todos los paisajes
todas las ciudades del mundo
(...)
Detrás
el último vagón
engendra de nuevo el espacio
(196, 197)*

Al finalizar la velada, las expresiones de admiración y disgusto se hacen oír de bocas indistinguibles. Deseosa de prolongar sus últimos momentos en Madrid, la manabita evita ir a la cama y merodea la Calle del Prado en una noche de luna cortada. Bajo un farol saca la libreta donde anota los versos que más le han gustado, y mientras lee lo anotado de “Canto dinámico” de Guillermo de Torre, el autor aparece frente a ella que le dice en seguida Guillermo, estos versos tuyos me dicen mucho a pesar de su enigma:

*Situarme en el vórtice rotatorio
centrífugo: Y entre el undisonar
de las clépsidras, y el frutecer*

¹⁸ La nota que recoge Sarmiento (2013) es la siguiente: La Redacción, “Nuestra Velada”, en *Ultra*, nº 2, Madrid, 10 de febrero de 1921.

*de los solsticios, arrostrar con las pupilas
perennes todas las fragantes dehiscencias... (200)*

Él le agradece y el pesar causado por la velada se esfuma de su rostro. Intrigado por la forma de hablar de la joven, le pregunta de dónde es. Él jamás ha oído hablar de Manabí y luego se avergüenza cuando ella le corrige al indicarle que Ecuador no está en Centro América. Él le comenta que es muy amigo de una familia de sudamericanos, que de hecho, el hijo mayor, poeta ultraísta también, lo espera a pocos metros, en la Plaza de las Cortes. La invita a acompañarlo para darle encuentro. Él le cuenta que su amigo es especial, que es un gran poeta, pero que no le gusta la exposición, por eso no ha participado de ninguna velada. Al igual que tú, le dice Guillermo, mi amigo y su familia regresan pronto a América. Cuando llegan al punto de encuentro, al pie del monumento de Miguel de Cervantes que domina la Plaza está el joven argentino contemplando el cielo, sumergido en un ensueño profundo, navegando mil mares en la búsqueda de orillas arcanas y espacios inescrutables. Te presento a mi amigo, Jorge Luis Borges, dice Guillermo.

Capítulo tercero

Dentro del tiempo y el espacio de la crítica

Ese trabajo de escribir los efectos que la tormenta tiene en mi cuerpo, en mi recuerdo, en el olvido que no puedo poseer, ese trabajo de desaprender todo lo que digo ser, todo lo que me dicen ser, todo lo que creo ser, de conducir las vibraciones del mundo que me han atravesado en un serpenteo fugaz para dejar como testimonio apenas algo tan modesto, tan injustificable, como un libro: de eso se trata todo esto.
Daniela Alcívar (2016, 18)

1. De Quito a Portoviejo: un viaje en un siglo de crítica

Me adentro en el espacio de la crítica. Por tradición académica, imagino este discurso con un tiempo lineal para crear una crónica de un crítico que bajó de las montañas y se encaminó al mar con el propósito de conocer todo lo posible sobre El Cenáculo Dada. Ese crítico soy yo (es yo), un ser discursivo que ingresa en el espacio de la crítica.

Mi viaje inició en la estación de transporte interprovincial del sur de Quito. La Terminal de Quitumbe tiene una arquitectura prolija, todos los locales están compartimentados simétricamente y las zonas de espera y las boleterías divididas por región están señalizadas de manera práctica. La estética satisface el gusto por ser *como Europa*. Pero hay algo en la inescrutable espontaneidad del comportamiento local que da color y hace singular el espacio con los ademanes de los trabajadores, con sus arengas y sus *¡venga, ya sale!* con los que venden los boletos. En la terminal de bus se conoce la realidad más amplia de la gente, es una demografía del Ecuador, personas de toda clase, tanto gente fuera de la ley como abogados, comerciantes, burócratas, artistas, académicos, turistas; migraciones por ocio, negocio y diásporas, que en este presente es la de un pueblo dolido para quien Horacio Hidrovo Velásquez escribió hace más de 50 años:

Saluda en Venezuela a quienes sufren
a los hombres que cantan.
Diles que acá también tenemos

sangrantes los costados;
diles que cada sol pide una espera,
y estamos esperando...¹⁹

Hacia Manta y Portoviejo hice la misma ruta que un quiteño hubiera tenido que hacer en 1922, con su paso obligado por Guayaquil. Tomé un bus a las 23 horas y recorrí los 430 kilómetros en nueve horas, algo que hace un siglo se hubiera hecho en más de 24 horas. En el altiplano boliviano o en la pampa argentina esa distancia hoy en día se podría hacer en 4 horas y media, pero la rugosidad de la superficie ecuatoriana hace del camino una experiencia agotadora.

En Guayaquil quise visitar dos elementos fundamentales de la literatura local: el núcleo Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el río Guayas, que me recibió primero con las aguas calmas del océano, que se adentra a más de 50 kilómetros en el continente para formar el golfo. Luego visité la sede de la Casa de la Cultura. En la hemeroteca no encontré más información de la que ya disponía. Al salir, en el Parque Centenario, sobre la calle Pedro Moncayo, mis ojos cayeron sobre Juan Falcón Sandoval en el mural de Pavel Éguez que está sobre la Corte Provincial del Guayas. Fantaseaba que estaba escrita con impertinencia la palabra *dada* sobre el papel que Gallegos Lara sostiene sobre el pecho de Falcón, presionando las palabras de ese texto contra la respiración y las palpitaciones de Falcón.²⁰

En el Ecuador, una parte importante de la literatura por mucho tiempo estuvo asociada con las causas justas de la problemática social, con el uso instrumental de la letra para producir textos efectistas que buscaban emocionar y conmover con el personaje pintoresco, el personaje que sufre, el personaje distinto, el alterno. En el mural, la presión sobre las hojas (humedecidas por el río Guayas, por el sudor del que carga y del escritor) mezcla las fibras del papel con las de la chaqueta del cargador, de tal manera que ninguna de esas palabras haya estado libre de la palma de Gallegos Lara y el pecho inflado de Falcón. Un vándalo-artista que se colgara de un piso alto del edificio de la Corte Provincial de Justicia del Guayas para escribir la palabra *dada* en el papel que sostiene el autor de *Las cruces sobre el agua*, generaría asombro, escándalo y

¹⁹ Este es un fragmento del poema que se encuentra en el archivo de La Casa de Horacio. El recorte está en el archivo “Publicaciones de 1950-1970”. No se registra fecha.

²⁰ Juan Alberto Falcón Sandoval (1912-2005), oriundo de Alaquez, parroquia de Latacunga, Cotopaxi, es conocido por ser quien cargaba en sus espaldas por doce años de su juventud a Joaquín Gallegos Lara, quien sufría de una discapacidad que le impedía caminar. Sobre la imagen del cargador y el autor cargado Leonardo Valencia ha acuñado la expresión “síndrome de Falcón” para describir la orientación ética de la literatura ecuatoriana del siglo XX y a sus autores que llevan “esa carga explícita o velada por querer o deber representar al país” (Valencia 2008, 199).

todo tipo de opinión y disgusto porque la irreverencia ante el mural y ante el texto de Gallegos Lara sería asumida como burla de la masacre del 15 de noviembre de 1922 y desprecio por la justicia, porque en el Ecuador por mucho tiempo una parte importante de la literatura estuvo asociada con las causas justas, una simbiosis que opera aún en el mural imaginado por Pavel Égüez. Con esta imagen en mi mente quise comprender por qué no prosperó El Cenáculo Dada, que curiosamente desapareció poco después del trágico mes de noviembre de 1922.

Desde Guayaquil, partí en autobús por la Ruta del Spóndylus hacia Manabí. Al adentrarme en la península de Santa Elena imaginaba el peregrinaje de “Banda de Pueblo” de José de la Cuadra. Al ver el mar y oler la brisa de la corriente de Humboldt sentí la feracidad de esa costa y recordé los pescados, los mariscos succulentos y el plátano verde. Finalmente, llegué a Curía donde recibí el hospedaje de mi tía Erika Zambrano quien, a pesar de haber nacido y crecido en Cuenca, el origen costeño de nuestra familia la llevó a hacer una vida junto al mar. Allí pude continuar con mis reflexiones, notas y lecturas a las puertas de la provincia de los poetas de El Cenáculo Dada. Para esta salida de campo, yo tenía tres objetivos: primero estaba experimentar Manabí a través de todos los sentidos y conocerla por cientos de imágenes producidas en mi imaginación. Mi segundo objetivo era entrevistarme con expertos sobre el tema que pudieran iluminar mi investigación durante una invitación que la agrupación el Papagayo K me había hecho para participar con una ponencia sobre El Cenáculo Dada en la Universidad Eloy Alfaro de Manabí de Manta (ULEAM).

A través de mi tutor, Fernando Balseca, me puse en contacto con Humberto Robles, que cuando le escribí, reconoció de inmediato el nombre de Hidrovo Velásquez. Él me recomendó hablar con Yolanda Loor, nieta de Wilfrido Loor, y con Tatiana Hidrovo, nieta de Horacio, y con el historiador manabita, Ramiro Molina.

El tercer objetivo atravesaba mi cabeza desde la primera vez que leí los poemas de Marzo, Julio, Enero y Septiembre: saber a quiénes encubrían estos pseudónimos. Estuve en Curía, en las puertas de Manabí, una semana para acordar encuentros y escribir mi ponencia antes de emprender mi viaje a Manta. Esa semana, las constantes lluvias me hicieron conocer la hostilidad del clima del monte litoral. Mosquitos, lodo, humedad, calor y el mar que todo lo alivia. El domingo anterior al lunes que iniciaba el evento literario del Papagayo K, viajé desde Curía hacia Jipijapa para coger otro bus que me llevara finalmente a Manta. En este trayecto parábamos a cada rato, subía gente al bus de guayabera, de sombrero, de machete, de canasto, de short, de falda, de bibidí.

Afros, asiáticos, blancos e indios de ropa ligera. En medio de la ruta subió una señora con su hija y su nieto; ellas eran campesinas de pasado remoto, blancas de ojos claros, del medio del monte, de las primeras familias migrantes, de una historia genética semejante a la mía, familias de origen incierto, como los Zambrano que, como los Sangurimas que retrata José de la Cuadra, hay miles por todo Manabí. En el rostro de la hija de la señora imaginé la cara de mi antepasada inventada para “Dadatinta en una pluma manabita”.

Hugo Mayo es con justicia un estandarte de la poesía en Manta. Al recorrer el Malecón de Manta, en la calle 15 hay un mural del poeta, su rostro, sus lentes, un viento de palabras y hojas que vuelan. Entre los aficionados a las letras, amigos y colegas del Papagayo K y de la ULEAM, la vida crepita ante la poesía, con una alta estima por los poetas locales. Con ellos y las autoras invitadas, en Manta se armó un espacio de la crítica, y se vivió la poesía. Allí tuve oportunidad de hablar con Leonardo Valencia, quien había sido invitado por el Papagayo K. Él me había manifestado una sospecha para resolver el acertijo de los pseudónimos, con esa entonación que evidencia a Guayaquil en sus frases, él me dijo: *¿Oye, no será que Hugo Mayo es todos los pseudónimos, como los heterónomos de Pessoa?* La misma intuición tuvo Raúl Serrano y yo la manejé como una posibilidad que ahora descarto y luego explicaré. También charlé con algunos miembros del Papagayo K y en ellos y ellas reconocí el entusiasmo que la poesía de su provincia les provoca, un orgullo y una obligación de difundir su contenido. Luego de unos días de compartir con entusiastas de la literatura, de Manta partí en autobús a Portoviejo a mi primer encuentro con la ciudad natal de *Iniciación*.

Ramiro Molina me citó en la Ciudadela Primero de Mayo, un barrio de casas y edificios bajos. El punto de referencia para encontrar la casa de Ramiro era una mecánica automotriz conocida por todos los choferes de la zona, El Taller de Morán. Ramiro tiene un bunker cultural, un refugio que resguarda información para el futuro. Ahí él me dio una pista que me ayudó a descifrar un pseudónimo, que no era de ninguno de los de El Cenáculo, sino el del Dadaísta Aficionado. Del otro lado del patio de su casa, en una modesta pieza de más o menos dieciséis metros cuadrados, Ramiro tiene un estudio, biblioteca y archivo donde guarda documentos históricos, en su mayoría publicaciones de prensa, entre las que consta su propia *Revista Cultural Spóndylus* que tiene el orgullo de haber sostenido un tiraje prolongado. Entre las curiosidades que guarda en su depósito, Ramiro sacó un ejemplar de la revista *Iniciación* para hojearla y

se detuvo en un artículo escrito por un tal Tiki. Al señalar este nombre, me miró a los ojos y me dijo: *este es Wilfrido Loor*.

Tiki es un autor que escribe en prosa artículos humorísticos y críticas sarcásticas a la gestión e ideas políticas de su entorno. Yo sospecho que, además, Tiki puede ser el Dadaísta Aficionado porque esas sílabas tan particulares que forman su nombre aparecen en el poema:

Si el lector no comprende que vamos a hacer
 es ignorancia
 petulancia
 mujer:
 Ti-
 Ki-
 Tak)
 manì
 cogî
 Anahuac
 (Iniciación, Abril de 1922, n°5,16-7).

Reconozco que mi argumento es frágil, pero no sería extraño que El Cenáculo hubiera invitado al director de la revista a participar del proyecto con lo que pueda, ya que ellos eran contemporáneos, colegas e incluso amigos. Por su estilo, el Aficionado no es parte de El Cenáculo: no busca la greguería ni el lenguaje profético. El artificio con el que juega pone como eje de su producción las categorías aristotélicas, trastocadas por negación u oposición, como en estos versos iniciales:

Un toro ladraba,
 un perro mugía

Cada verso es una oración. Las dos forman una unidad compuesta por dos sustantivos (dos substancias en términos aristotélicos) con dos verbos (accidentes) que no corresponden por relación lógica al sujeto de cada oración. Se traslada un accidente de un animal al otro, evidenciando en su traslado el predominio de las relaciones categóricas aristotélicas del ser. En cambio, en muchos de los versos de El Cenáculo Dada, la transgresión categorial es frecuente.

Tatiana Hidrovo me recibió en La Casa de Horacio, residencia adquirida por Horacio Hidrovo Velásquez, habitada luego por su hijo Horacio Hidrovo Peñaherrera y ahora por Tatiana Hidrovo, nieta de Hidrovo Velásquez e hija de Hidrovo Peñaherrera. Tatiana ha conservado en excelente estado la casa de su familia, donde ha instaurado un centro cultural y el archivo de los dos Horacio. Con rigor histórico, ella ha resguardado muy bien los documentos heredados de su abuelo y padre. El archivo está al amparo de una habitación climatizada y hermética que protege los documentos de la hostilidad del

temporal manabita. Junto con Tatiana y su hijo Gustavo Briones Hidrovo, bisnieto de Hidrovo Velásquez, revisamos los archivos de la década del veinte del poeta ultraísta y encontramos pistas que me ayudaron a proponer una solución al enigma de los pseudónimos.

2. Otro poeta con escafandra

Horacio Hidrovo Velásquez (otro empleado público del verso ultraísta sumergido bajo el mar, vivo apenas por una escafandra),²¹ junto a Hugo Mayo, es un exponente singular de la poesía moderna ecuatoriana. Ignorado como un fenómeno único en su tiempo, él dio voz a una pulsión artística que fue silenciada por molesta y ofensiva, por ser considerada muestra de “decadencia cerebral”²² y por ser nada parecido a lo que se esperaba que fuera la poesía.

Si bien no he podido encontrar un documento, una nota, una epístola que resuelva el enigma de los pseudónimos, creo tener suficientes evidencias para proponer una posible respuesta. Por varias razones, tengo la certeza de que al menos un pseudónimo encubre a Horacio Hidrovo Velásquez. No es poco revelador el hecho de que él haya sido el primero en introducir la estética ultraísta en la revista *Iniciación* con el poema “Las nuevas formas” que él firma con su nombre civil. En el siguiente número de la revista aparece por primera vez Jorge Marzo acompañado de J. A. Gómez González y el Dadaísta Aficionado. Es extraño que Hidrovo Velásquez no participe en esta edición. Creo que lo que sucede es que entre el número 4, que corresponde a los meses de febrero y marzo, cuando aparece “Las nuevas formas”, y el número 5, cuando aparece por primera vez Jorge Marzo, se establecía un patrón de presentación en el que un autor se exhibe primero con su nombre civil para luego introducir su pseudónimo. Este mismo patrón se repite en la primera y única aparición de J. A. Gómez González, que precede la presentación de José Julio en el número 7, correspondiente a junio de 1922. Según este patrón que propongo (primero aparece el nombre civil y, en la siguiente edición, el pseudónimo) considero que Hidrovo Velásquez es Jorge Marzo y Gómez González es José Julio.

La estilística permite reconocer que Jorge Marzo y José Julio son dos autores distintos. En Jorge Marzo hay una recurrencia a la adjetivación excesiva como en “Psicografías”:

²¹ La imagen de la escafandra sobre la que insisto la tomé del poema “Buscando una escafandra” de Hugo Mayo.

²² *El Comercio*, año XVII, n° 6183, 28 de noviembre de 1922, 4.

Parlan las oquedades diáfanas traslúcidas prístinas
 que gravitan en el sentimiento ancestral
 de nuestro piero íntimo
 “quintaescenciado”
 (*Iniciación*, junio de 1922, n°7, 22)

Este rasgo particular de Jorge Marzo contradice la poética que Vicente Huidobro proponía en “Arte poética” y la propuesta por Jorge Luis Borges en “Ultraísmo”,²³ textos donde se aborrece la adjetivación excesiva. En el caso de Jorge Marzo la adjetivación es tan importante que incluso toma la voz culta de origen latino *infundibuliforme* para adjetivar.

Otro rasgo distintivo de Jorge Marzo es una mayor insistencia, que el resto de los poetas, en recurrir a la greguería. Este es un rasgo que tiene en común con Horacio Hidrovo. También Jorge Marzo, al igual que Hidrovo, recurre a imágenes industriales y marítimas que se refieren a empresas internacionales que llevan nombres en lenguas extranjeras. José Julio, en cambio, recurre con más frecuencia a la imagen científica, a la notación de un dato preciso, al registro exacto del tiempo y de una ubicación, como en el poema “Visión Vespéral”:

Trayectoria astronómica
 10 horas.....

Y más adelante:

Raid 180 grados
 Cardinales E-O
Decollage lumínico en las antípodas (22).

Además, el uso de un vocabulario científico a veces se yuxtapone a una voz de una tradición literaria arcana como en los siguientes versos:

Paréntesis ambulantes
 los testuces astados
 pausados
 van a la *destilación* láctea
 Engreído
 sueltan un canto agresivo
 el matón del corral
 tras las ovíparas *odaliscas*
 camino del *Harem*²⁴ (22).

Estos versos, aparte de yuxtaponer expresiones científicas como *destilación* con expresiones de una tradición literaria como *odaliscas*, también ponen en tensión una imagen agreste con otra de distinta naturaleza. La *destilación láctea* a la que se refiere

²³ *Prisma*, Buenos Aires, n° 1, nov.-dic. 1921.

²⁴ Énfasis añadido.

José Julio es un ordeño. Estas imágenes agrestes también son rasgos distintivos que José Julio comparte con Gómez González, como en el poema “Noches de luna”.

La plegaria canina
Al astro blanco, en dueto
Con la canción hidroláctica de los batracios
Debajo del alero alguna Venus
Que termina su cuita entre los jueces
(*Iniciación*, abril de 1922, n° 6, 16)

La imagen agreste también aparece en el poema “Ave lux”, que como ya mencioné más arriba, es el único poema de El Cenáculo que experimenta con el calligrama para construir la siguiente imagen:

Frívola majestad triunfal
Fantástica luciérnaga
Representación
auténtica
en el
corral
de
la
hu
ma
na
va
ni
dad..

Con respecto a Rodrigo Enero y Alfredo Septiembre tengo dudas de quiénes pueden ser. Sospecho que son heterónimos de los dos mismos autores iniciales que, por su aspiración de lograr completar todo un ciclo de pseudónimos con los meses del año, inventaron dos personajes más. Rodrigo Enero es el primero en utilizar el vocablo de origen latino infundibuliforme en el poema “Madrugada” que luego Jorge Marzo retomará. Pero también Rodrigo Enero usa las referencias numerales para determinar una ubicación y tiempo como en el poema mencionado:

Temperatura polar
del verano
en raid
de dos a siete a. m.
(*Iniciación*, septiembre de 1922, n° 10, 13)

Alfredo Septiembre en cambio recurre al uso de nombres industriales y marítimos como lo hace también Jorge Marzo. Compárese estos versos del poema “Óptica Húmeda” de Jorge Marzo:

Motgomery Ward Company
Sucursal
etc.

Y
los
miembros botánicos
bajo la carcajada de la lluvia
(*Iniciación*, abril de 1922, n° 5, 16)

con estos de “Fotóptica” de Alfredo Septiembre:

El faro guiña
su blanca pupila
SVENKA AKTIEBOGALET GAS ACCUMULATOR
Un trueno terrestre arrastrado por cuatro figuras
Geométricas iguales
FORD MOTOR CORPORATION Ltd.
(*Iniciación*, julio de 1922, n°8, 25).

3. Pisada de manguera y necesidad de aire del poeta bajo el mar

Horacio Hidrovo Velásquez es reconocido por la crítica por su faceta modernista inicial y su repentino giro hacia la poesía social.²⁵ Pero de su originaria poesía *vanguardista* se conoce poco y nada. La participación con poemas ultraístas en la revista *Iniciación* fue constante a lo largo del año 22 y además infiero que fue el principal gestor de la literatura dadaísta en el boletín. Estas no fueron sus únicas producciones ultra modernas. Como Hugo Mayo, él gestó una poesía inaudita en el Ecuador a lo largo de la década del veinte, y obtenía también la marginación como su destino.

En mi visita a La Casa de Horacio, con Tatiana Hidrovo y su hijo Gustavo Briones, revisamos los archivos del primer poeta de la familia y entre los recortes de prensa archivados encontramos reseñas sobre su obra y varios poemas de su autoría publicados dispersos en prensa. Entre esos poemas encontré algunos que proponen imágenes novedosas, que experimentan con una poética nueva, inédita e inaudita, como en el poema “Oficina”:²⁶

Cesto de los papeles
tu crueldad es inmensa
porque te vas tragando el Tiempo:
Ayer c
a
y
ó
diciembre del calendario viejo.
la underwood es un piano
donde el empleado toca

²⁵ Ver “Horacio Hidrovo Velásquez” en *Revista Cutural Spondylus*, n° 8, noviembre 2004, 6-9.

²⁶ Este es un fragmento del poema que se encuentra en el archivo de La Casa de Horacio. El recorte está en el archivo “Publicaciones de 1920-1930”. Según el recorte, este poema apareció en *La Prensa* de Guayaquil en la sección “Literatura”. No se registra fecha.

la sonata del dollar.
O también como el poema “Evolución”:²⁷

Gran aeronave aplica
siete bofetadas al Tiempo
y hace la rueda al mundo;
puentes de velocidades
escriben un resumen geográfico.
el mar, inútil espantapájaros
[...]

Sorprendido de encontrar poemas de este tipo, mis sospechas de que Horacio Hidrovo era uno de los pseudónimos de El Cenáculo Dada crecían. Llegué a una completa certeza cuando encontré entre los documentos una reseña sobre un misterioso libro de Horacio, escrito a máquina, compuesto de nada más que doce páginas que llevaban el título de *Cauce*. La nota describía la obra como “un pequeño libro sincero y lleno de una amplia libertad subconsciente, con todas esas sugerencias interiores, a veces un poco absurdas pero, por lo mismo, interesantes”.²⁸ Al terminar de leer esta reseña me dirigí a Tatiana que continuaba revisando otros archivos en un escritorio al frente de donde yo estaba y le pregunté si conocía este librito. Me dijo que no y con un sabor amargo continuamos revisando los documentos. A los pocos minutos ella exclamó con entusiasmo ¡encontré *Cauce*!, me acerqué y de hecho ahí estaba, un modesto librito, desplegado de manera horizontal, de 14 centímetros de alto por 21 de ancho, en un papel amarillento, cosidas sus hojas con hilo y escrito a máquina en la portada: *Horacio Hidrovo. Cauce. Ecuador-Guayaquil. Mayo de 1.929. Propiedad literaria registrada.*

Los poemas en ese libro siguen la estética de la poesía del espíritu nuevo. En el ejemplar que posee La Casa de Horacio, hay nueve poemas de imágenes osadas e inauditas. No tardé en percatarme de que, dado que *El zaguán de aluminio* de Hugo Mayo nunca vio la luz, en mis manos tenía el posible primer poemario de la nueva estética producido en el Ecuador. Muchas de las imágenes encontradas ahí recordaban a Jorge Marzo y al Hidrovo de la revista *Iniciación*. Sobre todo el poema “Hoja que intenta hacerse ala”, donde el verso

Underwood perpendicular con Gutemberg en una
Encrucijada del siglo
(Hidrovo 1929, 2)

²⁷ Este es un fragmento del poema que se encuentra en el archivo de La Casa de Horacio. El recorte está en el archivo “Publicaciones de 1920-1930”. Según el recorte, este poema apareció en la sección “Página literaria” de *La carcajada* de Portoviejo en la página tres. No se registra fecha.

²⁸ La reseña “CAUCE, poemas por Horacio Hidrovo, Mayo de 1929” apareció en *El Diario*, Guayaquil, domingo 4 de agosto de 1929, 19. El recorte se encuentra en La Casa de Horacio, en el archivo citado en las notas anteriores.

recuerda a estos versos del poema “Pre = Post = T”:

La familia *Company* se plurimundiza

A Gutemberg lo olvidó la Historia

(*Iniciación*, enero de 1923, n°14, 36).

Además, la imagen de la inyección para referirse a actividades de la mente, como el soñar y el recordar, es utilizado por Alfredo Septiembre en el poema “Fotóptica”:

El sueño

ha tocado la puerta del cerebro

como una inyección

(*Iniciación*, julio de 1922, n°8, 26)

y en el poema “Los minutos se desgranán” en *Cauce*:

Los minutos se desgranán de la mazorca del tiempo
caen

¡ se queman en mis pensamientos

serie 1900:

de ti solo me puse mui pocas inyecciones

(Hidrovo 1929, 5).

Estas coincidencias evidencian una relación muy estrecha entre Horacio Hidrovo con El Cenáculo Dada. Su propuesta poética fue una verdadera novedad en la poesía del Ecuador, fue un brote propio que por más que siguiera modelos extranjeros por el prestigio que tenían, hubo una asimilación, porque a través de esas estéticas podían expresar inquietudes, pensamientos y sensaciones que nacían de la imaginación más íntima. Por su osadía, ellos, al igual que Hugo Mayo, fueron marginados por un aparato crítico que se encargaba de desprestigiar y eliminar producciones que no se adecuaban a su gusto; un aparato que, con su poderosa capacidad de normalizar la literatura en el Ecuador, se encargó de humillar a nivel nacional a los poetas de El Cenáculo Dada para marcar así el fin de lo que podía haber sido una aventura poética nueva en el Ecuador.

Cuando Horacio Hidrovo escribió “Las nueva formas” en *Iniciación* estaba a pocos meses de cumplir sus veinte años. Un joven audaz con la ambición de proponer algo completamente nuevo en la literatura local. Al tener a Hugo Mayo como referente, El Cenáculo generó pseudónimos con los meses del año, al igual que Miguel Augusto Egas (Hugo Mayo). Con el mes de mayo como piedra angular, el propósito de El Cenáculo fue crear una secuencia que tiene un patrón que salta un mes de por medio, para conformar una constelación, un ciclo con los meses Enero, Marzo, Mayo, Julio, Septiembre y Noviembre. Sin embargo, el proyecto fue truncado, tuvo una suspensión repentina, no se llegó a completar el año de los seis pseudónimos. ¿Qué sucedió? A medida que cobraba fuerza el movimiento y el entusiasmo por la literatura dadaísta, el

28 de noviembre de 1922, El Cenáculo tuvo una exposición a nivel nacional nada favorable. En la sección “Libros y Revistas” del diario *El Comercio* de Quito se publicó una reseña crítica sobre la revista *Iniciación* que cumplía un año de circulación en ese entonces. Reproduzco la nota a continuación²⁹:

INICIACIÓN. De la lejana Portoviejo hemos recibido esta revista mensual que con el N° 11, del mes corriente, cumple un año de su fundación, de lo que nos alegramos, y más, al saber que tiene vida propia, con un tiraje de mil ejemplares.

Hemos visto en ella firmas de jóvenes que se educaron en Quito, como la del doctor Wilfrido Loor, que se graduó en la Universidad Central, y la de los señores Horacio Bowen y Gabriel Villagómez V. que pasaron por las aulas del Instituto Nacional Mejía. Felicitamos a los redactores de **Iniciación** por el esfuerzo intelectual al sostener esta demostración de cultura manabita.

Solo nos permitimos encarecerles que no den cabida a disparates como los que aparecen bajo el dictado de **Literatura Dadaísta**. Aquello no es serio ni decente. Las muestras de decadencia cerebral deben ser combatidas por la juventud. ¿A dónde iremos a parar con despropósitos como los siguientes?:

“Manifestaciones geométricas

En un cuadrado jeroglífico

De diversiones noctívas.

Cupido

Venus

Apolo

Lo artificial triunfa con la noche

Calcomanía humana

como fila cromática.

El horario

cuelga diagonal

del símbolo

de la década

Sonoridades metálicas

infundibuliformes

que tienen su eco

en el éxodo”

Siguen los despropósitos. ¿Entiendes, Fabio? es de repetir. A no ser que de intento se haya perpetrado esa sátira contra los dadaístas y ultras, que los amigos de cursilerías propagan, colmando de alabanzas a los raros para blasonar de entendidos (*El Comercio*, Quito, 28 de noviembre de 1922, año XVII, n°6183, 4).

El poema que se cita en esta reseña es “Plenilunio” de Jorge Marzo (*Iniciación*, n° 11, noviembre de 1922, 23). Sorprende que de todos los contenidos que el crítico pudo destacar de la revista, eligió dedicarle la mitad de la nota a un poema considerado poco serio e indecente. Al parecer, el comentario de *El Comercio* dejó herido a Jorge Marzo. Si bien el editorial “Cabos Suelos” de *Iniciación* (n° 13, diciembre de 1922, 24) replicó el comentario del diario capitalino y defendía a Jorge Marzo declarando que no seguiría el consejo, las heridas causadas en su orgullo terminarían por ser letales y con

²⁹ Las reseñas sobre revistas o libros en esta sección aparecían precedidas por esta nota: “Se da cuenta de cualquier Libro o Revista que aparezca, mandando un ejemplar a esta imprenta. Si se mandan dos ejemplares, aparecerá una crítica de la nueva obra”.

una última réplica, la pataleada del ahogado, Jorge Marzo aparecía por última vez con el poema “Pre = Post = T” con un epígrafe que dice “Jaculatoria Dadaísta en obsequio de EL COMERCIO de Quito” (n°14, enero de 1923, 36).

Finalmente, en marzo de 1923 (n°16, 23) la aventura dadaísta de la revista *Iniciación* concluía con tres poemas: “Otoño” de Hugo Mayo, “Aldea” de Jorge Luis Borges y “El pozo” de José Rivas Paneda. El texto del poeta manabita anunciaba luego de la firma que era parte de *El zaguán de aluminio*, libro en prensa. Los versos de Borges aparecieron en el primer número de la revista *Prisma* en Buenos Aires, revista mural con la que se instauraba el ultraísmo en la Argentina. José Rivas Paneda, en cambio, fue uno de los miembros fundadores del movimiento español, cuyo nombre consta firmante del manifiesto ultraísta aparecido en la revista *Cervantes* en enero de 1919.

La repentina desaparición de la literatura dadaísta de la revista *Iniciación* demuestra la eficacia con la que uno de los sistemas de la crítica, uno posicionado en uno de los diarios más prestigiosos del país, podía censurar y descartar una manifestación literaria que displaciera un gusto predominante. El caso de la aventura dadaísta de Portoviejo y su desprestigio permite reflexionar sobre las relaciones nocivas que diversos sistemas críticos pueden tener entre ellos, que terminan a veces por silenciar una expresión diferente de un gusto preponderante. La complementariedad entre crítica y literatura, que autores como José Enrique Rodó y Pedro Henríquez Ureña reconocían como una característica de la literatura hispanoamericana, demuestra acá un lado oscuro, una capacidad represora, una guillotina que decapitaba al que pretendía decapitar al padre.

4. Salida a flote

“La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación” dice José Enrique Rodó (1967, 963) para resaltar una relación complementaria entre la literatura y el juicio estético. El crítico, para Rodó, es un medio ineludible en el proceso de producción de una obra de arte, es el crisol por el que pasan las impresiones del artista plasmadas en la obra de arte para despertar el “sentimiento íntimo de la belleza”. En el juicio crítico sobre la obra está el mismo germen de la originalidad creadora, la diferencia entre juicio y creación radica en las relaciones causales que suceden. Mientras que el artista es productor de una obra, la obra para el crítico es de una naturaleza refleja que se convierte en arte “mediante la melificadora

industria de otro espíritu” (964). La crítica es aptitud de contemplación artística, elemento activo que se “magnifica y realza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista” (963).

En las palabras de Rodo hay un planeo platónico, una certeza de que la belleza es objetiva y universal, de que a ella solo puede llegar el verdadero artista y el juez certero. Entre muchos críticos ecuatorianos de inicios del siglo XX, las palabras de Rodo repetían un paradigma. La historia de El Cenáculo Dada con su eventual descrédito es reflejo del comportamiento la crítica, del conflicto entre un sistema literario donde no opera el juicio universal y objetivo sobre la belleza, y otro juicio sobre el arte concebido a sí mismo como absoluto. Humberto Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador* (2006) destaca en la figura de Isaac J. Barrera al crítico rodoniano cuyo juicio estético se muestra opuesto al espíritu nuevo en su artículo “Guillaume Apollinaire” publicado en *Caricatura* n°7 (Quito, enero, 1919, 4). La voz de Barrera es una naturaleza refleja de una literatura canonizada, es la voz de un juicio predominante que se adjudica la capacidad de reconocer la belleza universal y objetiva. “El iconoclasta me causa una sonrisa, porque la edad me ha hecho comprender que la irreverencia para lo consagrado no es sino el fuego fatuo encendido en el altar de la propia presunción”, dice Barrera en el primer párrafo de su editorial, dejando así traslucir los valores de su sistema de juicio literario.

Los esfuerzos complementarios del artista y del crítico son necesarios para determinar el valor de belleza de una obra. Sin embargo, esta determinación sobre su belleza no responde a la capacidad del crítico y el artista de acceder al mundo ideal para reconocer lo *verdaderamente* bello, sino que resulta de un circuito de intercambio de sentimientos, reflexiones y definiciones acerca de la naturaleza de la literatura, de la belleza, del lenguaje, de la palabra y de lo que significa ser poeta, autor y obra. Esa orientación platónica, divinizadora del arte y del autor, no es más que un sistema literario que dominaba la literatura ecuatoriana y casi toda la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX. Se trataba de un sistema que encontró tensión con otro que definía el espacio de la poesía, no como uno ideal, sino como uno libre para la imaginación, donde se elaboraban mundos de ultra, en tiempos maleables. En esta polaridad de juicios estéticos se reconoce el entramado de los polisistemas que pone en tensión los diversos valores que cada sistema crítico da a la obra de arte (Even -Zohar, 1990).

El juicio crítico que desde los orígenes de las repúblicas latinoamericanas dominó por mucho tiempo el pensamiento tuvo un lugar en el ágora con su respectivo aparataje burocrático, político, simbólico y económico. La opinión hegemónica se circunscribía al estudio de las *obras maestras* e ignoraba orientaciones artísticas que se extralimitaran del régimen del ágora. Tanto el modernismo como la vanguardia cosmopolita tuvieron una crítica antagónica. Pero el caso del primero es ejemplar para demostrar que un sistema literario puede fluctuar desde el desprestigio hacia la hegemonía, y retratar cómo un tipo de literatura adquiere su valor de arte superior en un mecanismo que interrelaciona distintos tipos de literatura. Esa urdimbre es el polisistema, por lo que para una comprensión cabal del valor que adquiere la literatura en un grupo social, no debe ignorarse las propuestas que se oponen al juicio crítico dominante. Se trata de una concepción dinámica de los juicios de valor que recaen sobre las obras de arte. Para poder entender la hegemonía de un tipo de expresión literaria es sumamente revelador estudiar otras formas de expresión que estuvieron o están en tensión con las expresiones dominantes (5).

El estudio de la literatura dadaísta de Portoviejo permite acercarse a una comprensión del mecanismo que en Ecuador fue construyendo un tipo de literatura *canonizada*, entendida como aquella determinada por normas y modelos que en “los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta” (7). El Cenáculo Dada es un caso de literatura *no-canonizada*, que quiere decir, por el contrario, aquella cuyas normas y textos fueron rechazados por los círculos hegemónicos como ilegítimas.

No hace falta más que echar una hojeada a la revista *Iniciación* para comprobar la existencia de distintos sistemas literarios que convivían allí. Como ya he mencionado, la revista arrancó su circulación con un poema dedicado a Napoleón, donde se reivindicaban valores considerados superiores por su origen clásico y donde el tiempo construido era, como el imaginado por Olmedo en el “Canto a Bolívar”, prístino y progresivo. Estos elementos que destaqué eran parte de un repertorio literario que se constituía como recurso meritorio por el gusto de un grupo hegemónico. Pero el repertorio puede variar y ser utilizado de otra manera, tal como lo hacían los modernistas, para quienes, al igual que los dadaístas, el tiempo dejaba de ser progresivo y prístino y se presentaba simultáneo y esporádico.

Me he adentrado en la crítica y he elaborado un espacio donde se reconoce que el arte no tiene un origen divino, sino que es un mecanismo de intercambio de opiniones y sensaciones. La crítica que se ha construido es abierta a las manifestaciones pequeñas, la contrapartida de lo hegemónico. La crítica que se ha construido es retrospectiva, mira hacia el pasado para reconocer los mecanismos de censura y elogio que en el pasado modelaron los juicios de la literatura de quienes nos precedieron.

El dadaísmo de los poetas de Portoviejo demuestra una tensión con otro tipo de juicio estético, con uno predominante en el espectro de los sistemas literarios, para el que el uso que El Cenáculo Dada hacía del lenguaje resultaba intolerable porque para este amplio sector de la crítica, representado por la sección “Libros y revistas” del diario *El Comercio* de Quito, la palabra estaba cargada de un valor preeminente. La letra para ellos era solo para cosas serias y elevadas, serias como la definición de nación y como la lucha social, y elevadas como para la elaboración de una belleza idealizada.

El paralelo entre la tensión política y literaria por la dominación en el ágora en noviembre de 1922 inspira muchas reflexiones. Coincide que en este mes, mientras el proyecto político que representaba José Luis Tamayo censuraba con una matanza despiadada los avances de otra fuerza política que golpeaba las puertas del ágora; en el campo de lo literario, *El Comercio* de Quito censuraba un sistema diferente al hegemónico. Coinciden los hechos en 1922 (un año extraño) y justo en el mes de noviembre, el mes que no llegó a convertirse en pseudónimo de El Cenáculo Dada, un mes que quedó en búsqueda de un autor, y que ahora yo lo reclamo para la crítica, para inventar un Enrique Noviembre, que cierra el ciclo de la poesía dadaísta de Portoviejo con el reconocimiento largamente debido a ellos.

Arena, pared oxidada; el sol, una colilla de un cigarro incandescente; el mar, un telón. La mirada de Horacio corre por la orilla cuando la espuma se desprende de la ola y la arena la chupa, sorbiéndola con chasquidos y babeos. Horacio no sabe si irá, duda. Ver el mar le basta por ahora. Pero en realidad, el haber viajado más de 30 kilómetros en una chiva, el ponerse su guayabera nueva y el perfume para al final no ir deja las cosas inconclusas. Enrique Noviembre fue enérgico: Vente, conocerás poetas como tú. La chiva lo dejó en Crucita y ahí tiene la suerte de encontrar un viejo montuvio que en la carreta de su matalón carga fruta por la playa hacia el norte, en dirección a San Jacinto.

Recorren cinco kilómetros hasta donde el montuvio tiene que desviarse. Al bajarse, Horacio le pregunta si conoce el barco varado (esa es la referencia del encuentro). Falta tan solo un kilómetro más. El hombre se retira sin aceptar las monedas que el poeta le ofrece. De la frente del matalón caen gotas gordas de sudor.

A la distancia se reconoce el campamento, el fuego encendido, los invitados y las manos cobrizas que llevaron el menaje bajo un techo de caña guadúa y ramas de palmera. Al acercarse, Horacio es recibido por José Gómez González que le da una cerveza y lo conduce bajo el refugio. Ahí está Enrique Noviembre con la amiga que ha anunciado a todos: la aventurera, la viajera curiosa que ha recorrido Europa por casi seis años. El saludo y la conversación cordial incomodan a Horacio y mucho más cuando todos ahí son mayores que él.

Entre algunos músicos, artistas plásticos y poetas, Horacio conoce a Miguel, quien dice de sí mismo que él en realidad es un espectro de Hugo Mayo, el verdadero ser en su cuerpo. Las charlas, la música, el mar y las bebidas abundan. La amiga de Enrique, que ya todos llaman Dadatinta (ocurrencia de José Julio), da inicio al recital de poesía, saca unas revistas y recita poemas en alemán, francés y español. Horacio siente que el mar se abre como un telón. Hugo Mayo también lee y luego Gómez González. Luego vuelve la música y más bebida. Dadatinta maneja a su antojo la atención que todos le prestan, se divierte con unos y se divierte con otros, ilustra a varios, se ilustra de todos, escucha palabras, tonos, imágenes, bebe otro trago y el cuerpo que desea es el de Enrique Noviembre que es arrastrado hacia el mar donde se quitan la ropa y se adentran en lo profundo. Horacio mira los cuerpos, las cabezas que se alejan, las olas que se levantan, la fuerza con que revientan encima de los cuerpos:

¡se ahogan!, grita *Horacio y todos, con escasos recursos, no hacen otra cosa más que mirar.*

Conclusiones

El Cenáculo Dada con su orientación estética novedosa y desconcertante para la época tuvo una existencia breve en la revista. Su primera aparición registrada está en el cuarto volumen de la revista, en el número que corresponde a los meses de febrero y marzo de 1922. El fin del ciclo dadaísta se registra en el décimo sexto volumen, que corresponde al mes de marzo de 1923. La publicación no fue constata, no hay presencia del dadaísmo en los ejemplares 6, 13 y 15.

Entre los autores que participaron de este ciclo hay dos que aparecen con sus nombres civiles (Horacio Adalberto Hidrovo Velásquez y José Gómez González), un Dadaísta Aficionado (así firma) y cuatro pseudónimos (Rodrigo Enero, Jorge Marzo, José Julio y Alfredo Septiembre), una clara alusión y convergencia con Hugo Mayo, célebre pseudónimo del poeta Miguel Augusto Egas. Aparte de estos autores que escribían exclusivamente para el apartado dadaísta de la revista, en la última edición en la que aparecieron, tres autores de perfil internacional fueron publicados con poemas que habían sido difundidos en otros espacios: Hugo Mayo con el poema “Otoño”, Jorge Luis Borges con el poema “Aldea” y José Rivas Paneda con el poema “Pozo”.

A lo largo de la producción literaria y crítica de esta agrupación se usaba muchas veces de manera indistinta las expresiones ultraísmo y dadaísmo. Es más, en el texto “Las nuevas formas” de Horacio Hidrovo, que es la primera publicación en *Iniciación* de esta agrupación de poetas, no hay ninguna referencia al dadaísmo, sino al movimiento de vanguardia español:

un moderno y dorado Heliofante
le da un ULTRA bautismo
(Febrero- marzo de 1922, n°4, 20).

Recién a partir del siguiente número (abril de 1922, n°5, 16), se empieza a usar las expresiones “Página Dadaísta” o “Literatura Dadaísta” para referirse a esta sección.

Cuando se presentó el manifiesto “Explicando el Jeroglífico” firmado por El Cenáculo Dada, contaba la tercera participación (junio de 1922, n° 7, 15-8) y la agrupación hacía una explícita mención del ultraísmo como una tendencia en la que se condensaban todos los distintos tipos de estilos que anhelaban la novedad estética, incluido el dadaísmo.

Este texto es un manifiesto particular porque los autores no recurren a la imaginación, a un discurrir lúdico de las imágenes, a frases sugerentes y provocaciones sintácticas para caracterizar su propia poética (como los manifiestos de Tommaso Marinetti, Vicente Huidobro o Tristan Tzara). Muy a su manera, El Cenáculo Dada elaboró una verdadera disertación que ejemplifica y describe las nuevas estéticas europeas con un respaldo empírico de sus opiniones y genealogía de la orientación poética. La propuesta que ellos hicieron no era una simple y llana réplica o imitación de las manifestaciones europeas, sino que se trataba de una lectura original, una interpretación de un “jeroglífico” que se anunciaba a la distancia y que se asimiló como propia.

El tono académico y reflexivo de “Explicando el Jeroglífico” no refleja para nada el estilo de la poesía que elaboraron los poetas dadaístas portovejenses. Los poemas de la agrupación se pueden caracterizar, a grandes rasgos, como yuxtaposiciones de imágenes que no admiten la lógica como un principio de elaboración. Por lo general, las imágenes construidas se refieren a la luz, al agua, a los astros, a los fenómenos químicos, a personajes históricos, a la industria, a empresas de navegación, en fin, a un amplio género de cosas que al parecer son un despropósito (como *El Comercio* de Quito lo calificó cuando el grupo tenía nueve meses de circulación). En el esfuerzo de abarcar lo más amplio junto con lo diminuto en un solo poema he encontrado el sustento para definir las obras de El Cenáculo como un intento de lograr una poesía del todo. Con esta expresión hago una clara alusión a las ambiciones de la física de alcanzar una teoría del todo, dado que los objetos de interés de los poetas portovejenses y los físicos son similares.

Para el estudio de la propuesta poética de El Cenáculo Dada he optado por una metodología convencional y otra que se aleja de las convenciones. En cuanto a lo convencional, la metodología de esta investigación, la fenomenología de la imaginación, me permitió identificar en las prácticas literarias de El Cenáculo una exploración del espacio de la intimidad, una indagación sobre la producción de imágenes y de concepciones del pensamiento. En el amplio mundo de la imaginación, el espacio y el tiempo son dos categorías que atraviesan cada producto del pensamiento. Cómo conciben tanto el espacio y el tiempo estos poetas fue una inquietud que atravesó este trabajo. A tal punto fueron esenciales estas reflexiones que estructuran el texto en dos capítulos iniciales, el primero dedicado al espacio y el segundo al tiempo.

En el marco de esta fenomenología de la imaginación determiné que las categorías de tiempo y espacio están presentes en toda emisión discursiva en la imaginación del autor. Como resultado de esta reflexión llegué a la conclusión que para El Cenáculo Dada el espacio en el que se despliegan sus poemas es el de la imaginación profunda, la imaginación más íntima, libre de raciocinio, donde se intuye el universo entero con sus manifestaciones más grande y más pequeñas.

En la intimidad de la imaginación está la imagen poética, que es la que se genera en el silencio del alma del poeta. La imagen poética se manifiesta por medio de la imagen literaria, que es la realización gramatical de la imagen poética. Los dadaístas de Portoviejo destruían la norma lingüística para así alcanzar una espontaneidad, una ontología directa de la imagen poética. Al desprenderse de las normas que rigen la imagen literaria, los poemas logran en ocasiones imágenes absolutas (Bachelard 1992, 58), que son aquellas que se desprenden de su carga pasional para manifestar en la intimidad de la imaginación una quintaescencia, que en el caso de estos dadaístas predominaban la luz y el agua. El tiempo, en cambio, en el que se intuían las imágenes poéticas era el del instante, el del suspiro, el de la última ensoñación del sueño.

Mediante la reconstrucción histórica de las redes de comunicación editorial pude establecer que el influjo de Rafael Cansinos Assens fue esencial para tender un puente por donde atravesaron las novedades estéticas de Tomasso Marinetti, Tristan Tzara, Hugo Ball, Guillaume Apollinaire y Vicente Huidobro. Además, se pudo constatar que la intuición de Apollinaire, que describía una sensibilidad global nueva, no solo era certera, sino que además tenía un alcance amplio, lo suficiente para alcanzar recónditas ciudades en el mundo. A esta sensibilidad Apollinaire se refería como espíritu nuevo. La estética de las obras de El Cenáculo Dada fue un resultado inaudito de esta sensibilidad que describía el poeta francés.

El problematizar el tiempo y el espacio abrieron una perspectiva a partir de la cual, para el tercer capítulo, pude reflexionar sobre la relación entre la crítica y la producción literaria. La crítica es la voz de un individuo en el marco de una institución que evalúa y aprueba una opinión. Estas instituciones pueden ser la universidad o una organización editorial. Al entrar en el espacio de la crítica académica tuve que acatar ciertas convenciones como el principio lógico que guía mi discurso y, fundamentalmente, el tiempo lineal y progresivo que tiene campos temporales que se superponen entre sí y permiten organizar y dar coherencia a una opinión. El tiempo del

crítico abre estas esferas temporales y define la relación que una obra creada tiene con sus precursores.

El método no convencional utilizado fue la incorporación de la narrativa para retratar el ambiente de las vanguardias de inicios del siglo XX. El relato lleva por título “Dadatinta en una pluma manabita” y tiene por protagonista de sus dos primeras partes una mujer joven con la que he inventado una relación genética. Si bien las dos primeras partes del relato están basadas en la documentación que José Antonio Sarmiento recoge en *Cabaret Voltaire* y *Las veladas ultraístas*, me he servido de mi imaginación para recrear el ambiente que rodeaba a estos movimientos literarios. El relato tiene un valor cognoscitivo porque permite ilustrar al lector sobre las circunstancias y el espacio físico en el que se desenvolvían estos artistas. En mi opinión, el relato tiene la pertinencia que un documental fílmico o una historia novelada tendría para retratar un hecho del pasado.

Además, con este relato quise proponer un medio de conocimiento que no es racional, sino que es intuitivo, que apela directamente a la imaginación. Me refiero al uso de las imágenes como dato de conocimiento. La primera parte del relato concluí con la imagen de la manabita saliendo del Cabaret Voltaire con la revista *Dada* en un brazo y Lenin tomado de su otro brazo. Si bien no hay datos concretos de que el revolucionario ruso haya estado la noche del 23 de junio de 1916 en Spiegelgasse 1, algunos testimonios confirman que en alguna ocasión Lenin asistió al lugar, dado que vivía en la misma calle (Sarmiento, Granés). Lo curioso de esta situación es que tanto los agentes de una de las revueltas literarias más relevantes de la historia hayan compartido un mismo espacio con uno de los revolucionarios políticos más importantes de la historia europea. Es una coincidencia sorprendente como la sucedida en noviembre de 1922 en el Ecuador, cuando se masacró a las fuerzas obreras unidas en huelga mientras *El Comercio* censuraba la poesía dadaísta de los poetas portovejenses.

Estas coincidencias se prestan para una especulación amplia que tal vez nunca pueda alcanzar una conclusión certera. De ahí que para asimilarla, una imagen sea más pertinente y útil para el conocimiento, una imagen que yo he resumido en los brazos de la manabita del relato, con la revista *Dada* de un lado y Lenin del otro. De la misma manera he querido resaltar la importancia del ultraísmo con la imagen final de la segunda parte del relato, en la que se expone a Jorge Luis Borges al pie del monumento de Cervantes en la Plaza de las Cortes. Al yuxtaponer dos figuras monumentales de la literatura, dos que desplegaron las letras hispánicas hacia espacios más amplios e

íntimos, quise destacar la importancia que el ultraísmo tuvo para el desarrollo de la poesía hispanoamericana.

La tercera parte del relato rompe con el esquema de las dos anteriores partes. Por un lado, el relato no tiene ningún dato histórico que constate la existencia de una velada en la playa, en realidad no he hallado ningún documento que certifique la práctica de veladas en Portoviejo. Uno puede imaginar veladas como las que promovía Horacio Hidrovo Peñaherrera, hijo del Horacio ultraísta, con guitarra, poemas y bebida. También se puede inferir que las ediciones de revistas como *Cervantes* llegaron a los puertos manabitas por medio de comerciantes editoriales y, además, viajeros curiosos, como la manabita retratada, que llevaron estas novedades en sus valijas. Este fue el principal objetivo de esta tercera parte, pero además otro objetivo fue destruir el personaje inventado en el mar, sumergirlo en las aguas profundas que son un espejo de la imaginación humana.

El derrotero de esta investigación me permitió reconocer que los rasgos distintivos de la poesía dadaísta de los autores de Portoviejo, rasgos como el lenguaje profético (que ignora la coherencia lógica) y el intento de una poesía del todo y de imágenes absolutas, fue rechazado por un sistema crítico hegemónico de la época porque para ese gusto el lenguaje de la poesía debía ser destinado a temas que se consideraban superiores, vinculados con una moral y una belleza encumbradas.

Casi un siglo después de la aparición de *El Cenáculo Dada*, surge esta investigación que se inserta en un sistema crítico diferente. Este sistema, respaldado por una institución académica, ya no mira más las obras literarias como reflejos de ideales infinitos, sino que se acerca a su objeto de estudio considerando varias perspectivas y experiencias que superan la concepción de una literatura limitada al texto. Por eso durante este discurrir reparé con frecuencia en mi experiencia personal, en las impresiones textuales y sensuales de mi intimidad que rodearon esta investigación, porque considero, como lo declaró Daniela Alcívar en una charla impartida en la Universidad Andina Simón Bolívar, que la literatura es algo que sucede en el lenguaje, es un universo inmenso que no puede circunscribirse a la palabra escrita, sino que abarca las múltiples aristas de la experiencia del autor y el lector que, como un pararrayos, captura relámpagos que emanan de la imaginación humana (Alcívar 2016, 17-8). Por este motivo es que resultan pertinentes todos los datos que exploré de mi intimidad y de los textos leídos.

Lista de referencias

- Alcívar Bello, Daniela. 2016. *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias*. Quito: editorial Turbina
- Apollinaire, Guillaume. 1913. *Les peintres Cubistes: méditations esthétiques*. Paris: E. Figuière.
- _____. Noviembre – diciembre 1918, “L’Esprit nouveau et les poètes” en *Mercur de France*, tomo CXXX, 385 – 396.
- Cortázar, Julio. 2011. *Rayuela*. Bogotá: Alfaguara.
- Balseca, Fernando. 2009. *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: EC: Universidad Andina Simón Bolívar-Taurus.
- Bachelard, Gaston. 1992. *Fragmento de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2002a. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2002b. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica
- _____. 2011. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis. 1972. “Una vindicación del falso Basílides” en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé editores.
- _____. 2010. “Kafka y sus precursores” en *Obras completas I*, 80-1, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Calderón Chico, Carlos. 1985: “Conversación con el poeta Hugo Mayo”, en *Literatura, Autores y Algo Más*. Quito: Offset Graba.
- Carvajal Aguirre, Iván. 2005. *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- _____. 2017. *Trasiegos. Ensayos sobre poesía crítica*. Quito: La Caracola.
- Cueva, Agustín. 1993. “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960” en *Literatura y consciencia histórica en América Latina*, 109-67. Quito: Ed. Planeta.
- _____. 1981. “El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas” en *Revista del Banco Central del Ecuador*. Vol. III, Número 9, enero – abril. Dirigido por Simón Espinosa, 19-27. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

- Even – Zohar, Itamar. 1990. “Teoría de los polisistemas” en *Poetics Today* 11: 1, 9-26 (traducción Ricardo Bermudez Otero en <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>)
- Friedrich, Hugo. 1959. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Gordon, José. 2017. *El inconcebible universo*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso.
- Granés, Carlos, 2011. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2004. “Consciencia estética y voluntad de estilo” en *Heterodoxias*. Bogotá: Taurus.
- Haro Zambrano, José. 2016. *Derroteros de la vanguardia en Ecuador*. Tesis de licenciatura. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Hidrovo Velázquez, Horacio. 1929. *Cauce*. Guayaquil.
- Mayo, Hugo. 1982. *El zaguán de aluminio*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo Guayas
- Ortega y Gasset, José. 2007. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe
- Paz, Octavio. 1994. *Los hijos del limo*, en *Obras selectas de premios Nobel*. Barcelona: Editorial Planeta
- Platón. 1970. *Fedro*. Traducción de Luis Gil Fernández. Madrid: Instituto de estudios políticos.
- Raymond, Marcel. 1947. *De Baudelaire au surréalisme*. París: Librerie José Corti.
- Ricouer, Paul. 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Robles, Humberto. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Rodó, José Enrique. 1967. “Fragmentos póstumos de *Proteo*” en *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1981 “El método generacional y la periodización de la literatura ecuatoriana de la república” en *Revista del Banco Central del Ecuador*. Vol. III, Número 9, enero – abril. Dirigido por Simón Espinosa, 45-126. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.
- Sarmiento, José Antonio. 2013. *Las veladas ultraístas*. Cuenca – España: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

- _____. 2016. *Cabaret Voltaire*. Cuenca – España: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- Serrano, Raúl. 2009. “Hugo Mayo: buscando una escafandra en la mentira” en *Hugo Mayo. Poesía reunida*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Subirats, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Teles Mendoça, Gilberto; Muller Berg, Klaus. 2001. *Vanguardia latinoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Torre, Guillermo de. 1959. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Tauros ediciones.
- _____. 1968. *Ultraísmo. Existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Valencia, Leonardo. 2008. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso Editores.
- _____. 2015. *El libro flotante*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Videla, Gloria. 1963. *El ultraísmo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- V. V. A. A. 2009. *Re/incidencias 5*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Wheelwright, Philip. 1979. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe.

Como se ve, esta es una poesía esencialmente optométrica, observadora, gráfica: del mismo modo que la anterior es esencialmente simbolista; pero ambas traducen elocuentemente las impresiones o concepciones artísticas de su autor, y que quiera detenerse a meditar y quien conozca el fondo de estas cosas, ninguna dificultad encontrará en interpretar estos nuevos rumbos poéticos.

Quien haya visto *music-hall* o sepa lo que eso es, no hallará fotografiado el escenario de esos centros de placer en los versos referentes? Por algo se ha dicho con sobrada razón, que para encontrar belleza en las escuelas ultra-modernas es menester subidos quilates de cultura artística y ¡claro! el montón no puede comprenderlo.

Para ser más explícitos copiamos aquí el muy valioso concepto que da RAPHA en "PHILELIA", revista que se edita en Cuenca (huerto y frutos líricos de orgullo nacional) sobre el *dadaísmo*:

"El "DADAISMO", novísima tendencia literaria de eximia prosapia parisiense, tiende a la realización del supremo anhelo de hacer que la poesía valga por sí misma, sin el concurso de ningún procedimiento retórico; esto es, que para expresarla no sea menester ningún recurso convencional, que, como la Gramática, por ejemplo, hieda a Ciencia. Su aspiración es la de elevarse sobre todo formulismo científico. Poesía y Ciencia son cosas enteramente distintas; no necesitan de la ayuda de la otra para expresarse. El científico transmite un raciocinio, opera una transmisión cerebral: comunica ideas; en tanto que el artista sugiere una idea puramente sentimental, y basta un gesto, una sola palabra, para conmover el espíritu y producir la sugestión. Diferenciamos: el arte obra sobre el sentimiento y la ciencia sobre el intelecto. Tal es nuestro concepto del fin que se propone el *dadaísmo* con la proclamación de la libertad absoluta de la expresión, que independiza a la poesía de toda fórmula y la liberta de la torpe estrechez de los moldes".

Entre nosotros, como dijera con justicia y talento Miguel Ángel León en "LOS ANDES", merece subrayarse el nombre de Hugo Mayo, propulsor y cultivador del género en poemas bellísimos como éste, que damos en fragmento:

VISION DE ESQUINA

FEDALA

UN CISNE

Un Cirrus
aterrizando

Una burbuja
de éter

Una flor
que despetala

Un suspiro
aviador

UNA INTERROGACION EN MARCHA

Quien sabe lo que es un cisne y un cirrus, sabrá de la bella similitud empleada.

Quien haya visto bañarse un cisne en el agua de un estanque o un lago, en esos sacudimientos arborescentes, hallará la sugerencia delicada de la *burbuja de éter* y la encantadora imagen de *una flor que despetala*. Y por último, colma de satisfacción el simbolismo preciso “Una interrogación en marcha”. ¿Hay algo más patético al ver resbalar un cisne sobre el agua, erguido de garganta, curvado el cuello, que un signo de interrogación?!

Esto es, señores enemigos *porque si* de estas bellezas plásticas, el *dadaísmo*; que impresionante, sugerente, simbólico, emotivo, alegórico, gráfico, etc.; puede dar al lector la misma sacudida artístico-espiritual que tuviera el poeta.

El *cubismo* se condensa en el afán de una técnica especial del concepto y de la expresión, como en los versos de Beaudin.

El *simbolismo*, nacido con Verlaine y seguido por Mallarmé, “es la Sensación, con sus matices, sus vaguedades, y su infinito poder de sugestión. La poesía simbolista substituye la intuición a la reflexión(sic), el símbolo, a la expresión directa”, como por ejemplo, este concepto de Hugo Mayo para expresar el vuelo de una mariposa “una S quintuplicada”. Mallarmé hablando del simbolismo dice: “nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del placer que hay en descubrirlo”.

El *ultraísmo*, tendencia análoga a la forma DADA es “el más allá” del modernismo ya implantado, conocido y admitido, que nació con Rubén Darío. “Los “ultras” aspiran a que se manifiesten en esta tendencia todas las escuelas”, algo así como un sincretismo literario, en donde “más que la línea material de las palabras se recoge la ondulación de las emociones, de las ideas, y las sutiles curvas de la sensibilidad que rehúyen el yugo gramatical y retórico”. En este género encontramos muy sabroso y lleno de novedad e imágenes bellas, este producto nacional del poeta riobambeño Miguel Ángel León:

MADRUGADA

El sol brilla como un timbre en la puerta del día.
 El Tiempo aplasta el Sol: suenan las campanas y los pájaros.
 Por el callejón de la hora
 entramos al día.
 La luz hace nacer a las cosas
 Como una flauta en los labios de la Aurora
 se llena de músicas de alondras
 Hay en sus bordes rosas
 y se mueven como dedos
 en los huecos de la caña
 Los montes sueltan globos de neblina
 Un río como una lágrima
 suspendida en la pestaña
 del bosque, cuelga en el barranco
 y con el pico al cielo
 sobre un árbol de nube
 el nevado aletea
 como un pájaro blanco.
 Llueve:
 tiene en el horizonte el día

las ventanas abiertas a la noche.

“El HAY-KAIS es el último grito literario dentro de las nuevas formas. Es una flor exótica trasplantada de Japón a los climas europeos. Al principio se le acogió frívolamente en París, como algo superficial y transitorio; pero luego se dieron cuenta de que el *hay-kay* entrañaba una profunda poesía, una esencia de poesía, de aquellas que basta uno gota para perfumar una estancia. En este estado ha aparecido en España; al conocerlo se ha dicho que no es nada nuevo dentro del idioma, atribuyéndose a los ultraístas haberlo practicado ya, citándose como ejemplos a Juan Ramón Jiménez, Eugenio d’Ors, Adolfo Salazar, Enrique Diez Canedo, Alberto Guillén, Luis de la Jara, y otros, de cuyas firmas damos a continuación algunos ejemplos:

Setiembre

Voy a taparle a su carta
los pies, que esta noche hará
ya frío a la madrugada.

Juan Ramón Jiménez

Anverso

Poeta, si en la alta noche, cuando velar
cruza entre tu lámpara y los papeles
la sombra de una mariposa negra, —mátala!

Reverso

Pero si fuese
la sombra de unos rizos de la amada
mata entonces la luz!

Cósmica peluquería

El viento jabona la cara del mar
y abre encima, como una navaja,
su ala tendida una gaviota.

Eugenio d’Ors

Abril

Acacias en las calles desiertas
Fría claridad perfumada
Los árboles están llenos de trinos.

Adolfo Salazar

Narcisismo

El espejo de un charco
la mirada estrellada
y el corazón en cruz

Luis de la Jara”

“Los *Hay- Kais* son pequeños sorbos de licores fuertes que hay que tomarlos así, a sorbos, y hay que paladearlos, darles vueltas dentro de uno y después recostarse en la butaca, con la cabeza plácidamente hacia atrás, a auto experimentar el efecto que en nosotros produce esa gota de dulce y primitivo refinamiento.”

Tales son las diversas fases que presenta la poesía ultra-moderna, que de manera alguna hemos querido explicar a los lectores de INICIACION, sin alardes de *magister dixet*(sic); sólo por la ferviente encuesta que la aparición de estas nuevas formas literarias ha promovido y como labor de contrarresto a la condenación sistemática que en nuestro ambiente ha recibido, por parte de los gratuitos enemigos de todo lo que significa innovación.

Modestamente lo exponemos, serenamente debe juzgarse.

El Cenáculo Dada.

Portoviejo-1922



AUTO RETRATO

Este docto de la linia
dibujado por el mismo
en tinte negro-abisinia,
un hijo del modernismo
en su trazo vaticinia

Usó lápiz, no pincel
hizo rayas, curvas, rectas
ensució mucho papel
y pintando anacoretas
resultó dibujado él.

EXPLICANDO EL JEROGLIFICO

Investigando pacientemente en las fuentes más autorizadas, exóticas y propias, que pudiesen surtir de ilustración sobre el *dadaísmo*, *cubismo*, *simbolismo*, *ultraísmo*, *hay-kais*, formas modernísimas adoptadas por las avanzadas líricas francesas y españolas; hemos venido en conocimiento que las tan debatidas formas así denominadas son ya de vieja existencia, si pensamos que todas estas tendencias clasificadas particularmente pueden condensarse en una sola escuela o tendencia, bien denominada genéricamente ULTRA-MODERNISMO o ULTRAISMO, cuyas bases sentaron ya hace muchos años Paul Verlaine (el gran genio lírico francés) y su continuador Stephans Mallarmé, con el simbolismo. Luego, más tarde, en 1914, hizo su aparición la forma novedosa técnica-tipográfica, con Nicolás Beaudin en *La Vie des Lettres*, destacándose especialmente por la originalidad de sus poemas a tres planos, como

SINTESIS DE LA VIDA HUMANA

Aquí reina triunfal la mujer { felina
artificial
anormal

[Nótese que se habla de la vida parisien]

Otro fragmento:

Orgía de los sentidos	{	todo aquí se revela	{	prodigioso
Orgía de los ojos				anormal
				cerebral
				sincrónico
				moderno

Otro :

"MUSIC-HALLS"

Multitud de ojos alcohólicos
gestos joviales
electricidad
palabras canallas
bellezas maculadas (friso móvil)
incitantes
de los bramidos celosos

Como fácilmente se vé, esta es una poesía esencialmente optométrica, observadora, gráfica: del mismo modo que la anterior es esencialmente simbolista; pero ambas traducen elocuentemente las impresiones o concepciones artísticas de su autor, y que quiera detenerse a meditar y quien conozca el fondo de estas cosas, ninguna dificultad encontrará en interpretar estos nuevos rumbos poéticos.

Quien que haya visto un *music-hall* o sepa lo que eso es, no hallará fotografiado el escenario de esos centros de placer en los versos referentes? Por algo se ha dicho con sobrada razón, que para encontrar belleza en las escuelas ultra-modernas, es menester subidos quilates de cultura artística y..... ¡claro! el montón no puede comprenderlo.

Para ser más explícitos copiamos aquí el muy valioso concepto que da RAPHA en "PHILELIA", revista que se edita en Cuenca (huerto y frutos líricos de orgullo nacional) sobre el *dadaísmo*:

"El "DADAISMO", novísima tendencia literaria de eximia prosapia parisienne, tiende a la realización del supremo anhelo de hacer que la poesía valga por sí misma, sin el concurso de ningún procedimiento retórico; esto es, que para expresarla no sea menester ningún recurso convencional, que, como la Gramática, por ejemplo, hieda a Ciencia. Su aspiración es la de elevarse sobre todo formulismo científico. Poesía y Ciencia son cosas enteramente distintas; no necesitan de la ayuda de la otra para expresarse. El científico transmite un raciocinio, opera una transmisión cerebral: comunica ideas; en tanto que el artista sugiere una idea puramente sentimental, y basta un gesto, una sola palabra, para conmover el espíritu y producir la sugestión. Diferenciamos: el arte obra sobre el sentimiento y la ciencia sobre el intelecto. Tal es nuestro concepto del fin que se propone el *dadaísmo* con la proclamación de la libertad absoluta de la expresión, que independiza a la poesía de toda fórmula y la libera de la torpe estrechez de los moldes".

Entre nosotros, como dijera con justicia y talento Miguel Angel León en "LOS ANDES", merece subrayarse el nombre de Hugo Mayo, propulsor y cultivador del género en poemas bellísimos como éste, que damos en fragmento:

VISION DE ESQUINA

FEDALA

UN CISNE

Un Cirrus
aterrizando

Una burbuja
de éter

Una flor
que despetala

Un suspiro
aviador

UNA INTERROGACION EN MARCHA

Quien sabe lo que es un cisne y un cirrus, sabrá de la bella similitud empleada. Quien haya visto bañarse un cisne en el agua azul de un estanque o un lago, en esos sacudimientos arborescentes, hallará la sugerencia delicada de la *burbuja de éter* y la encantadora imagen de *una flor que despetala*. Y por último, colma de satisfacción el simbolismo preciso "Una interrogación en marcha". ¿Hay algo más patético al ver resbalar un cisne sobre el agua, erguido de garganta, curvado el cuello, que un signo de interrogación?!

Esto es, señores enemigos *porque sí* de estas bellezas plásticas, el *dadaísmo*; que impresionante, sugerente, simbólico, emotivo, alegórico, gráfico, etc.; puede dar al lector la misma sacudida artístico-espiritual que tuviera el poeta.

El *cubismo* se condensa en el afán de una técnica especial del concepto y de la expresión, como en los versos de Beaudín.

El *simbolismo*, nacido con Verlaine y seguido por Mallarmé, "es la Sensación, con sus matices, sus vaguedades, y su infinito poder de sugestión. La poesía simbolista substituye la intuición a la reflexión, el símbolo a la expresión directa", como por ejemplo, este concepto de Hugo Mayo para expresar el vuelo de una mariposa "una S quintuplicada". Mallarmé hablando del simbolismo dice: "nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del placer que hay en descubrirlo".

El *ultraísmo*, tendencia análoga a la forma DADA es "el más allá" del modernismo ya implantado, conocido y admitido, que nació con Rubén Darío. "Los "ultras" aspiran a que se manifiesten en esta tendencia todas las escuelas" algo así como un sincretismo literario, en donde "más que la línea material de las palabras se recoge la ondulación de las emociones, de las ideas, y las sutiles curvas de la sensibilidad que rehuyen el yugo gramatical y retórico". En este género encontramos muy sabroso y lleno de novedad e imágenes bellas, este producto nacional del poeta riobambeño Miguel Ángel León:

MADRUGADA

El Sol brilla como un timbre en la puerta del día.
El Tiempo aplasta el Sol: suenan las campanas y los pájaros.
Por el callejón de la hora
entramos al día.
La luz hace nacer a las cosas
Como una flauta en los labios de la Aurora
se llena de músicas de alondras la vía.
Hay en sus bordes rosas
y se mueven como dedos
en los huecos de la caña
Los montes sueltan globos de neblina
Un río como una lágrima
suspendida en la pestaña
del bosque, cuelga en el barranco
y con el pico al cielo
sobre un árbol de nube
el nevado aletea
como un pájaro blanco.
Llueve:
tiene en el horizonte el día
las ventanas abiertas a la noche.

"El HAY-KAIS es el último grito literario dentro de las nuevas formas. Es una flor exótica trasplantada del Japón a los climas europeos. Al principio se le acogió frivolamente en París, como algo superficial y transitorio; pero luego se dieron cuenta de que el *hay-kay* entrañaba una profunda poesía, una esencia de poesía, de aquellas que basta una gota para perfumar una estancia. En este estado ha aparecido en España; al conocerlo se ha dicho que no es nada nuevo dentro del idioma, atribuyéndose a los ultraístas haberlo practicado ya, citándose como ejemplos a Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Adolfo Salazar, Enrique Díez Canedo, Alberto Guillén, Luis de la Jara y otros, de cuyas firmas damos a continuación algunos ejemplos:

Setiembre

Voy a taparle a su carta
los pies, que esta noche hará
ya frío a la madrugada.

Juan Ramón Jiménez.

Anverso

Poeta, si en la alta noche, cuando velas
cruza entre tu lámpara y los papeles
la sombra de una mariposa negra,—mátala!

Reverso

Pero si fuese
la sombra de unos rizos de la amada
mata, entonces la luz!

Cósmica peluquería

El viento jabona la cara del mar
y abre encima, como una navaja,
su ala tendida una gaviota.

Eugenio d'Ors.

Abril

Ácacias en la calle desierta
Fría claridad perfumada
Los árboles están llenos de trinos.

Adolfo Salazar.

Narcisismo

El espejo de un charco,
la mirada estrellada
y el corazón en cruz.

Luis de la Jara."

"Los *hay-kais* son pequeños sorbos de licores fuertes que hay que tomarlos así, a sorbos, y hay que paladearlos, darles vueltas dentro de uno y después recostarse en la butaca, con la cabeza plácidamente hacia atrás, a auto experimentar el efecto que en nosotros produce esa gota de dulce y primitivo refinamiento."

Tales son las diversas fases que presenta la poesía ultra-moderna, que de manera alguna hemos querido explicar a los lectores de INICIACION, sin alardes de *magister dixit*; sólo por la ferviente encuesta que la aparición de estas nuevas formas literarias ha promovido y como labor de contrarresto a la condenación sistemática que en nuestro ambiente ha recibido, por parte de los gratuitos enemigos de todo lo que significa innovación.

Modestamente lo exponemos, serenamente debe juzgarse.

El Cenáculo Dada.

Poemas de Jorge Marzo

OPTICA HUMEDA³¹

Amanece al medio día
 bajo la sombra de un sol
 esfumado
 dormido
 Las clínicas fermentadas
sidráticas.....
 desesperen su organismo
 entre los agudos esófagos
 polares

 rígidos
 de la humanidad mecánica que
 noroeste va a las turbinas con
 overall
 Motgomery Ward Company
 Sucursal
 etc.

 Y
 los

 miembros botánicos
 bajo la carcajada de la lluvia
 gravedad acuática
 filosofan en rocío sobre las hojas
 Avenidas
 grises de melancolía cadavérica
 y disolución bituminosa de polvo
 Calles
 solitarias
 a.....lar.....ga.....das.....

Jorge MARZO.
 Invierno en 1922 — Portoviejo.

³¹ *Iniciación*. Abril 1922, n°5, 16.

PSICOGRAFIAS³²

— 0 —

Parlan las oquedades diáfanas traslúcidas prístinas
 que gravitan en el sentimiento ancestral
 de nuestro pierio íntimo
 “quintaesenciado”

Azur

Viajeras

alas de tíbar

agitándose inconmensurables

por la estela áurea eterna infinita

del errabundo viaje de la psiquis potencial

en una fuga milenaria de minutos ensoñados

que rielan en el espacio de trágicos pasados

una constelación pretérita de difusa armonía.

Amor

Pasión

Dolor

Olvido

Escala atónica de todos los espíritus

finalizando en un prolongado engaño

.....

.....

Efraín solloza

y una alondra ora

María silencia

y el epitafio calla.....

.....

.....

La voz agorera de la esquila

sepulcros en el tiempo hila

Jorge MARZO

Mayo de 1922—

— Portoviejo

³² *Iniciación*. Junio 1922, n°7, 22.

MIRAJE ESTETICO³³**SAMARITANA***Emme Ele*

	Una flor De pecado
Una Venus Coqueta	
	Una fantasía de arcilla
Una cascada lánguida	

UNA ACUARIA BIBLICA**GITANA***Zete ve*

	Diosa del Aduar
Belleza errante	
	Glaucas pupilas de sibila
que dicen una trágica buenaventura	

UNA DOMADORA DE CORAZONES**ANTILLANA***Erre A*

	Náyade del Caribe
Dos corales en filamentos	
	Una perla viuda
Un sorbo de Curazao	

UNA FLOR DE DESCUBRIMIENTO

Jorge MARZO.
Zodiaco — 1922

³³ *Iniciación*. Julio 1922, n°8, 25.

PLENILUNIO³⁴

—«□»—

(Perfil nocturno del *parterre*)

Manifestaciones geométricas
 en un cuadrado jeroglífico
 de diversiones noctívagas

Cupido
 Venus
 Apolo

Lo artificial triunfa con la noche

Calcomanía humana
 como fila cromática

El horario
 cuelga diagonal
 del símbolo
 de la década

Sonoridades metálicas
 infundibuliformes
 que tienen su eco
 en el éxodo

La fuerza dominical
 finaliza en brazos
 del primer día de creación.

JORGE MARZO.

Portoviejo
 MCMXXII

³⁴ *Iniciación*. Noviembre 1922, n°11, 23

$$\underline{PRE = POS = T^{35}}$$

Mercurio se duplica y centuplica al multiplicarse
 Descomposición miriaforme
 Del Caduceo
 Al siglo veinte y pico de la Era

El esqueleto simbólico ya no tiene alas
 tiene sustancia gris en los pies desnudos

Milagro
 Un vocablo anglicano cualquiera
 neoamericano
 preeuropeo
 lleva la progenitura del asombro

La familia *Company* se pluramundiza

A Gutenberg lo olvidó la Historia

La electrodinámica intelectual y animal
 se encarna en el acero y ruidos manufacturados
 Concepción rápida del pensamiento por el Linotipo
 más rápido que el Director
 o el Redactor
 y más ligero resuelve un Rotativo
 que el Administrador.

Ya no es pan
 el periodismo
 es talismán
 del capitalismo

Quien fuera Página Literaria
 para llegar en día Domingo
 hasta el corazón de la mujer
 y besarla con fiebre en el alma

Jorge MARZO.

Portoviejo: 1922.

³⁵ *Iniciación*. Enero 1923, n°14, 36

Poemas de José JULIO

VISIÓN VESPERAL³⁶

Trayectoria astronómica
 10 horas.....
 Transformación cromática 5p.m.
 El gigante padre Helios
 Va hacia el otro hemisferio.....
 Como parlantes collares verdes
 viajan las trepadoras
 a la montés alcoba
 Paréntesis ambulantes
 los testuces atados
 pausados
 van a la destilación láctea
 Engreído
 sueltan un canto agresivo
 el matón del corral
 tras las ovíparas odaliscas
 camino del Harem
 de enorme libra esterlina.....
 Sinfonías agoreras
 colúbridos silbatos
 apalescencia horaria
 de envoltura funeraria
Yaacabó.....
 Lechuza.....
 Lutona.....
 Bruja.....
Cabeza-mocha.....
 Raid 180 grados
 Cardinales E. -O
Decollage lumínico en las antípodas.

José JULIO

Portoviejo

Génesis del Zodiaco 1922

³⁶ *Iniciación*. Junio 1922, n°7, 22

AVE LUX³⁷

Un morrión de húsar. Una cauda imperial
 Cintilación cromática de un abanico heliógrafo
 da una zurra fonética en falsete agorero....

Frívola magestad triunfal

Fantástica luciérnaga

Representación

auténtica

en el

corral

de

la

hu

ma

na

va

ni

dad..

José JULIO

³⁷ *Iniciación*. Julio 1922, n°8, 26.

Poema de Alfredo Septiembre

FOTOPTICA³⁸

—<>—

Por las interrogaciones
auriculares
el alegre de un vals
El sueño
ha tocado la puerta del cerebro
como una inyección.....
La Luna dialogando con Venus
en el mundo sin metro
congelado
argentado Fin

FILM INTER OCEANIC

Vocinglería carnavalesca.
En la fauce se estrecha la fuerza humana
como sardinas en lata
made in N. Y. UNITED STATES OF AMERICA
El faro guiña
su blanca pupila
SVENKA AKTIEBOGALET GAS ACCUMULATOR
Un trueno terrestre arrastrado por cuatro figuras
Geométricas iguales
FORD MOTOR CORPORATION Ltd.

ALFREDO SEPTIEMBRE.

Manta
En verano — 1922.

³⁸ *Iniciación*. Julio 1922, n°8, 26.

Poemas de Rodrigo Enero**ILUSION FOTOLOGICA ³⁹****en E M**

Cabellera felina
 de ondas agitadas
 y de bruna perspectiva
 Mi mirada naufraga
 en ese mar de pistilos

Espejo duplicado
 de elipses blanquinegras
 de miraje voluptuoso
 lánguido y furtivo
 Mi mirada se proyecta
 en ese visual convexo

Dos pétalos de rubor
 Mi mirada se eclipsa

Dos arcos voltaicos
 Mi mirada los besa

RODRIGO ENERO.

³⁹ *Iniciación*. Agosto 1922, n°9, 21.

MADRUGADA⁴⁰

Temperatura polar
del verano
en raid
de dos a siete a.m.
Sonata doblada
redoblada
de *la Guardia*
producida
por ácido carbónico
combinado
con el aire
en un tubo de ensayo
infudibuliforme
cúprico
Cantata con comas
de los pájaros
señalando el empiezo
del tiempo
que se pasa
despierto
Óptica crepuscular

RODRIGO ENERO

⁴⁰ *Iniciación*. Septiembre 1922, n°10, 13.

INVERNAL⁴¹
 =====

Copos de algodón gris
 aterrizando en conos

Hilos
 cristalinos
 acuosos
 que se desprenden de una
 inmensa ducha

Espejos titilantes
 evaporales.

Avenidas diminutas
 de precipitado tráfico líquido

H 2 O en cuencos fermentados
 nocivos.

Sonoridades aéreas
 electrodinámicas.....

Destilación atmosférica escasa...

Diafanidades azules
 Esplendideces solares.....

¡Abril!

RODRIGO ENERO

⁴¹ *Iniciación*. Noviembre 1922, n°11, 23.

Poema de José Gómez González

NOCHES DE LUNA ⁴²

=====

Infantil greguería por las rúas
 Galanes timoratos que silentes
 marchan junto a la rosa
 que anhelan deshojar.
 Guitarreros de barrio
 revuelven las tabernas
 de incoherencias fonéticas
 Espirales de Nicot
 vapores báquicos y afonías de Koch
 Hay una ronda de tragedia
 Los dedos clepsidrales
 del gran índice municipal
 avanzan len-ta-men-te-
 con el crescente mutismo nocturnal
 Fantasmas... visiones... aparecidos...
 leyendas que asustan niños
 Sólo deja como síntomas la Vida
 la plegaria canina
 al astro blanco, en dueto
 con la canción hidroláctica de los batracios
 Debajo del alero alguna Venus
 que termina su cuita entre los jueces

J. A. Gómez-González.

Portoviejo—1922

⁴² *Iniciación*. Abril 1922, n°5, 16.

Poemas de Horacio Adalberto Hidrovo Velázquez

LAS NUEVAS FORMAS⁴³

En el laboratorio del cerebro
formemos la substancia para un verso
del vigésimo siglo, del siglo del progreso.
Aristocráticos del sentimiento
poetas de las románticas estrofas:
habrá una dolorosa innovación.

El sepulturero Tiempo
tomará entre sus dedos
aquel pájaro azul
que canta en el fondo del corazón
para llevarle embalsamado
al gran museo del Pasado.
Alguna vez el amo Recuerdo
llegará a visitarlo.....
Aviones de records supremos
los futuros cerebros
agitarán sus alas hacia el país Renuevo
Un

a
te
rri
za
je
feliz.

En Helicón hay cruces varias,
epitafios grises.
Clasicismo, romanticismo, decadentismo.

Llega a Castalia un rubicundo infante
Un moderno y dorado Heliofante
le da un ULTRA bautismo

H. A. Hidrovo.

⁴³ *Iniciación*. Febrero y marzo 1922, n°4, 20.

LAS 5. pm.⁴⁴

Pasa una tropa de alcatraces
en rigurosa formación
Barcos de velas levantan sus anclas
para entregarse a la navegación
Cierran las oficinas
Para mañana
Gran alumbramiento de la exportación
Feto de 25,000 miembros
que se pondrá en marcha inmediatamente,
dirección New York

H. A. HIDROVO V.

Manta—Febrero—922

⁴⁴ *Iniciación*. Junio 1922, n°7, 22.

POEMAS ULTRAS ⁴⁵**NOCHE ESTRELLADA**

El Cielo
 sombrilla de la dama Tierra
 a través de la cual pasa la luz acariciante
 de los focos eléctricos encendidos en las torres
 de la región etérea
 En la taberna
 el transformista Alcohol
 realiza grandes trabajos
 Polizontes en espera de desórdenes
 Farolas que esperan la llegada del día
 En esta noche hay la hipótesis de convergencia
 de dos ensueños voluptuosos en un punto de angustia

TUS OJOS

Ventanas simétricas
 En el edificio pedestre calizo
 En los extremos de las cortinas
 Albas
 Flecos de seda negra
 Al fondo
 Dos salones llenos de reflejos.....

H. A. Hidrovo V.

Portoviejo, Mayo de 1922

⁴⁵ *Iniciación*. Julio 1922, n°8, 25.

Poemas de Hugo Mayo, Jorge Luis Borges y José Rivas Paneda⁴⁶

OTOÑO

La abuelita hila
Y hoy vino todo el pasado
conjugado en presente

Porqué lloraron los niños
en la tarde de plomo?

Todas las sonrisas
han pasado al ocaso
mientras una vocecita
va acompañando la agonía de la tarde

El cáliz de la noche
ha derramado estrellas

Están dormidos los niños
Ebrios de las historias

La penumbra del cuarto
proyectó como un cine
la ironía de la vida

La noche tal una ciega
Pasa en busca de un farolillo
que sondeará el misterio

Y en el extravío de las horas
La abuelita hila su última madrugada

HUGO MAYO.

Gquil

1

9

2

2

De: «EL ZAGUAN DE ALUMINIO»
libro en prensa

⁴⁶ Los tres poemas aparecieron en *Iniciación*. Marzo 1923, n°16, 23.

ALDEA

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
 se ha remansado al derredor del pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
es un vocecita bajo el cielo
 Según va anocheciendo
 Vuelve a ser campo el pueblo

JORGE LUIS BORGES

EL POZO

El pozo de las noches
para las canciones extraviadas

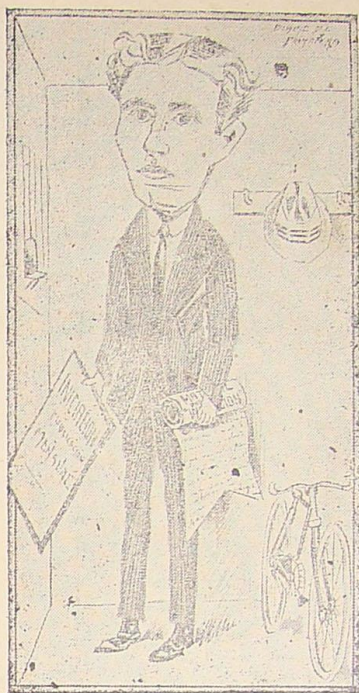
Y la ancha prora del viento
y mi corazón arbustillo quieto

No me había enterado
y la vida
me cayó de los brazos dormida

Qué alegre el doble cielo
(CIELO Y TIERRA)
Te quiero
Te quiero

Y del campanario
los tañidos
bajaron
a beber el silencio de sus manos

J. RIVAS PANEDA



A este señor le mandamos
a vender INICIACION
y todos le molestamos,
porque el muy bobalicón
no quiere fuerte gritar
por plazas, calles y casas:
"Venid todos a comprar
la revista de las masas,
la revista de las niñas,
la revista juguetona,
la revista quita riñas;
último amor de jamona
molestia de toda vieja,
lectura de toda flor
hilo de eterna madeja
en que se enreda mi amor".

Y nuestro hombre en su tontera,
la palabra interrumpiéndonos,
en muy humilde manera
nuestras voces desoyéndonos
nos dice: "cese el hablar;
só la revista vender
y no debo ir a gritar
y no me debo mover
y trotar peor que un macho
si parado estoy seguro
que no quedará muchacho,
hombre joven, ni maduro,
vieja seria, niña loca
que no compren la revista
y abran dos palmos la boca
tomen papel y hagan lista
de todos los defectillos
alusiones y tijeras,
malos versos, chismecillos
en muy diversas maneras".

Y nuestro hombre que es sabido
sigue parado vendiendo
y el bolsillo cual un nido
de billetes va subiendo.

LAS NUEVAS FORMAS

En el laboratorio del cerebro
formemos la substancia para un verso
del vigésimo siglo, del siglo del pro-
Aristocráticos del sentimiento (greso.
poetas de las románticas e trofas:
habrá una dolorosa innovación ...

El sepulturero Tiempo
tomará entre sus dedos
aquel pájaro azul
que canta en el fondo del corazón
para llevarle embalsamado
al gran museo del Pasado.
Alguna vez el amo Recuerdo
llegará a visitarlo.....
Aviones de records supremos
los futuros cerebros
agitarán sus alas hacia el país Renuevo
Un

a
te
rri
za
je
feliz.

En Helicón hay cruces varias,
epitafios grises:
Claricismo, romanticismo, decadentismo..

Llega a Castalia un rubicundo infante
Un moderno y dorado Heliofante
le dá un ULTRA bautismo.

H. A. Hidrovo.

HORACIO HIDROVO pertenece al pequeño grupo de muchachos manabitas de la hora presente, que con algunos otros ha sentido la vibración lírica de su alma joven y la ha exteriorizado en versos más o menos agradables; pero ahora, según nuestro modesto parecer, nos regala con un sabroso brote altruista, a manera de ensayo, como diciendo este es mi terreno, porque, francamente, sin ambiente ni siquiera para lo viejo lanzarse por el camino todavía discutido de las nuevas formas es una audacia literaria que por serlo es un mérito. Por lo que conocemos, nos permitimos decir que Hidrovo va bien encaminado por este género tan novedoso como difícil y de refinado gusto. El sólo hecho de ser con poquísimos ecuatorianos uno de ellos y el único intelectual manabita apreciador de esta novísima escuela, le hace acreedor a una felicitación y a un aplauso que calurosamente se lo damos, esperando que juicio más autorizado haga justicia a nuestro inteligente comprovinciano y estimado colaborador.

No se nos crea ultraístas, es que anhelamos el progreso de la juventud y apostamos el esfuerzo conscientemente dirigido.
—N. de la R.

PAGINA DADAISTA

NOCHES DE LUNA

Infantil greguería por las rúas
Galanes timoratos que silentes
marchan junto a la rosa
que anhelan deshojar.
Guitarreros de barrio
revuelven las tabernas
de incoherencias fonéticas
Espirales de Nicot
vapores báquicos y afonías de Koch
Hay una ronda de tragedia
Los dedos clepsidrales
del gran índice municipal
avanzan len-ta-mien-te-
con el crecente mutismo nocturnal
Fantasmas... visiones... aparecidos...
leyendas que asustan niños
Sólo deja como síntomas la Vida
la plegaria canina
al astro blanco, en dueto
con la canción hidrolática de los bra-
[tacios
Debajo del alero alguna Venus
que termina su cuita entre los jueces.

J. A. Gómez-González.

Portoviejo—1922.

OPTICA HUMEDA

Amanece al medio día
bajo la sombra de un sol
esfumado
dormido
Las clínicas fermentadas
.....sitráticas.....
desesperezan su organismo
entre los agudos esófagos
polares
rígidos
de la humanidad mecánica que
horoeste va a las turbinas con
overall
Montgomery Ward Company
Sucursal
etc.

Y
los
miembros botánicos
bajo la carcajada de la lluvia
gravedad acuática
filosofan en rocío sobre las hojas
Avenidas
grises de melancolía cadavérica
y disolución bituminosa de polvo
Calles
solitarias
a.....lar.....ga.....das.....

Jorge MARZO.

Invierno en 1922—Portoviejo.

HACIA LOS HORIZONTES NO COMPRENDIDOS POR LAS IGNARAS MUCHEDUMBRES

Un toro ladraba,
un perro mujía:
mamaba
Usia.
Un hombre melena de poeta hacía versos
y en el anverso
otro daba un largo beso
a Dadá
a lalá
a papá.
Pongan coma donde puedan, donde falte el aliento;
poetastros sin sentimiento
críticos imbéciles, sabed que el clasicismo
ha muerto
y el romanticismo también. Como un
como Alberto. (tuerto
Pacific Steam Navigation Company
a burlarse de otro
que se llame potro,
de mí nadie se burla

y escribo como me da la gana, como escri-
Son buenos los aceitunos [birà Ursula.
¿verdad?
—envidiosos temblad
yo sigo al dadaísmo
si el lector no comprende que vamos a
es ignorancia (hacer
petulancia
mujer:
Ti-

Ki-
Tak)
maní
cogi
Anahuac.
Portoviejo, Bahía, Calceta, Chone
Decidme lo que he escrito
maldito
en el siglo de los prodigios a la antigua
(versos no se compone.
Si queréis ser poetas

LITERATURA DADAISTA

VISION VESPERAL

Trayectoria astronómica
 10 horas
 Transformación cromática 5 p. m.
 El gigante padre Helios
 va hacia el otro hemisferio.....
 Como parlantes collares verdes
 viajan las trepadoras
 a la montés alcoba
 Paréntesis ambulantes
 los testuces astados
 pausados
 van a la destilación láctea
 Engreído
 sueltan un canto agresivo
 el matón del corral
 tras las ovíparas odaliscas
 camino del Harem
 Al oeste una gràfila rojiza
 de enorme libra esterlina.....
 Sinfonías agoreras
 colúbridos silbates
 apalescencia horaria
 de envoltura funeraria
 Yaacabó.....
 Lechuza.....
 Lutona.....
 Bruja.....
 Cabeza-mocha.....
 Raid 180 grados
 cardinales E.-O.
 Decollage lumínico en las antípodas.
 José JULIO.
 Portoviejo
 Génesis del Zodíaco 1922.

PSICOGRAFIAS

Parlan las oquedades diáfanos traslúci-
 (das pristinas
 que gravitan en el sentimiento ancestral
 de nuestro pierio íntimo
 " quintaesenciado "
 azur
 Viajeras
 alas de tibar
 agitándose inconmensurables
 por la estela áurea eterna infinita
 del errabundo viaje de la psiquis potencial
 en una fuga milenaria de minutos enso-
 (ñados
 que rielan en el espacio de trágicos pa-
 (sados
 una constelación pretérita de difusa ar-
 (monía
 Amor
 Pasión
 Dolor
 Olvido
 Escala atónica de todos los espíritus
 finalizando en un prolongado engaño

 Efraín solloza
 y una alondra ora
 María silencia
 y el epitafio calla.....

 La voz agorera de la esquila
 sepulcros en el tiempo hila

 JORGE MARZO.
 Mayo de 1922—
 —Portoviejo.

LAS 5. p m.

Pasa una tropa de alcatraces
 en rigurosa formación
 Barcos de velas levantan sus anclas
 para entregarse a la navegación
 Cierran las oficinas
 Para mañana
 Gran alumbramiento de la exportación
 Feto de 25,000 miembros
 que se pondrá en marcha inmediatamente,
 dirección New York

H. A. HIDROVO V.

Manta—Febrero—922.

LITERATURA DADAISTA

POEMAS ULTRAS

NOCHE ESTRELLADA

El Cielo
sombrilla de la dama Tierra
a través de la cual pasa la luz acariciante
de los focos eléctricos encendidos en las altas torres
de la región etérea
En la taberna
el transformista Alcohol
realiza grandes trabajos
Polizontes en espera de desórdenes
Farolas que esperan la llegada del día
En esta noche hay la hipótesis de convergencia
de dos ensueños voluptuosos en un punto de angustia.

TUS OJOS

Ventanas simétricas
en el edificio pedestre calizo
En los extremos de las cortinas
albas
flecós de seda negra
Al fondo
dos salones llenos de reflejos.....

Portoviejo, Mayo de 1922.

H. A. Hidrovo V.

MIRAJE ESTETICO

SAMARITANA

*Eme Ele*Una Venus
coquetaUna cascada
lánguida

UNA ACUARIA BIBLICA

GITANA

*Zete Ve*Belleza
erranteUna flor
de pecadoUna fantasía
de arcillaDiosa
del Aduar

ANTILLANA

*Erre A*Dos corales
en filamentosUn sorbo
de Curazao

UNA FLOR DE DESCUBRIMIENTO

Jorge MARZO.

Zodiaco—1922

Glaucas pupilas
de sibilaque dicen una
trágica buenaventura

UNA DOMADORA DE CORAZONES

Náyade
del CaribeUna perla
viuda

FOTOPTICA

Por las interrogaciones
auriculares
el allegro de un vals

El sueño
ha tocado la puerta del cerebro
como una inyección.....
La Luna dialogando con Venus
en el mundo sin metro
congelado
argentado

Fin

FILM INTER OCEANIC

Vocinglería carnavalesca
En la fauce se estrecha la fuerza hu-
como sardinas en lata (mana
made in N. Y. UNITED STATES OF
(AMERICA)

El faro guiña
su pupila blanca
SVENSKA AKTIEBOLAGET GAS
(ACCUMULATOR)

Un trueno terrestre
arrastrado por cuatro figuras

Geométricas iguales
FORD MOTOR CORPORATION
[Ltd.

ALFREDO SETIEMBRE.

Manta

En verano—1922.

AVE LUX

Un morrión de húsar Una cauda imperial
Cintilación cromática de un abanico heliógrafo
da una zurra fonética en falsete agorero....

Frívola magestad triunfal

Fantástica luciérnaga

Representación

auténtica

en el

corral

de

la

hu

ma

na

va

ni

dad..

José JULIO

POEMA

¡ OH LOS ESPIRITUS TRISTES..... !

ENVIO A "INICIACION"

PARA HORACIO A. HIDROVO V.

¡ Oh los espíritus tristes que llevan impresa en el rostro la dulce Melancolía !
De una cara pálida, como rosa marchita, ensombrecida por el Dolor ; con unos
ojos soñadores, de mirar impreciso y vago, que llevan, como oración divina, pro-
fundas ojeras lilas ; ojeras que dicen de los largos insomnios, de los grandes pesa-
res, de la acerba amargura.....

Y con una resignación mística, sus labios, en un infinito rictus despectivo, ja-
más expresan vocablos que signifiquen un alarido, una queja.....

Pero entre esos espíritus, hermanados con la Nostalgia y la Tristeza, hay unos
que se esfuerzan por sonreír, como queriendo sobreponerse a su mal, y cuya sonri-
sa, irónico y diabólico gesto, es una máscara que en vano intenta ocultar la doloro-
sa decepción que alienta en sus almas !.....

Portovjejo. MCMXXII.

JORGE A. FLOR C.

DE SOCIEDAD

En viaje de salud, emprendió a Chone el señor Atanasio Santos M. acompaña-
do de su esposa.

—Próximamente llegarán a este puerto las familias de los señores Octavio
Viteri y Ciro Dueñas Giler.

—En Calceta ha fallecido la señora Jerónima Alava de Cedeño, madre de don



El Mayor X. X. o G. G. es con las mujeres muy galante, ignoramos si también correspondido, y como los hombres somos gallos, enemigos de otro gallo, hemos resuelto hacer pelear al Mayor con las mujeres para entrar nosotros, y de ahí que le dediquemos estos versos, que son malos, pero no DADAS:

Hacia arriba la mirada
sueña en hembritas de cielo
que le sirvan de consuelo
a su triste musa DADA.
Escribe en adivinanzas
para que el vulgo no entienda:
sus ULTRAS no son merienda
de negros y Sancho Panzas.
Es loco a lo don Quijote,
piensa que mujer y gato
comen en el mismo plato
y atrapan por el cogote
ratas y hombres muy sabrosos
que cazados o casados
fueron marido atrapados
en cien líos amorosos.
Dice, Santo Dios bendito
preferiría morir
antes que poder decir
los dislates del maldito.
Dice que la hembra rasguña

como al gato al ser querido,
que al bueno de su marido .
con la mano le da la uña
Gómez con estas ideas
funda Argos, se hace maestro
y sus versos en ultra estro
conquistán mil dulcineas.
En el parque con los niños
enseñando dadaísmo
insultando al clasicismo
hace muecas y cariños.
Con aves, fuentes, arrollos,
palabras, sátiras, flores,
mujeres DADAS, amores
parece gallo con pollos
y no digo que gallina,
porque un bravo militar,
poeta y de buen pensar,
alto y fuerte como encina
no puede gallina ser
porque es hombre y no mujer.

OIGA USTED: antes de archivar su revista, no deje de pasar u naodjeaa a los anuncios: pues le será conveniente. NO OLVIDE.

desde el mar trayendo en sus alas un mundo de tristezas y suspiros de los que se van a su paso hace caer las hojas secas de los tamarindos y los laureles; esperaban al viento, para irse con él, camino del olvido

Es tarde: la hora del crepúsculo doliente; el idilio de las sombras con la luz el triunfo de la sombra y el éxodo de la tarde

Es tarde ya y estoy sólo Sobre el muro blanco; sobre el muro blanco, que cual una enorme osamenta extiende su senda serpeando en suaves ondulaciones hasta perderse en el mar; hay esparcidas manchas negras que son otras tantas hojas muertas, y, cortezas negras y secas, que un día envolvieron la nivea blancura de la tagua: ¡La canción del trabajo! Todo el día, bajo un sol de plomo, ha trabajado el pueblo, el Noble Pueblo ¡Qué lucha tan enorme, qué bregar tan intenso. ¿Valdrá la pena? ¿Quién me dice nó? ¿Quién me dice sí?

Es tarde. El muro blanco, cual una enorme asomata, va adquiriendo un aspecto macábro y fantástico Tiene la ansiedad de que tiene toda senda O es que mi alma, pone ansiedad en las sendas? ¿Qué afinidad tendrá mi alma con las sendas? ¿En qué rimara mi alma con ellas?

Cerca al muro fantástico y solitario, hay algunos copudos tamarindos, que se han quedado como pensando, ante la sequedad de la Naturaleza Pero los árboles, son felices, si es que no tienen conciencia de que existen Los árboles, y las flores, se prodigan ingenuamente, buenamente ¿Y los hombres? La mayor parte de los hombres, son burgueses y nada bello producen Estos no se prodigan, sino para ellos mismos, y, tienden a la destrucción de los demás Tendrán alma los burgueses? Los árboles ¿Tendrán alma los árboles? Si es que la tienen, deben sufrir; pero aún así: "Dichoso el árbol, que encontró su sitio en este mundo"

Caen las hojas secas sobre el muro... como estrofas de dolor, rimadas por los árboles Luego se confunden con el polvo ceniciento y al jugar la brisa con ellas, parece que cada una tiene su destino: se van en distintas direcciones...

Más allá, un hombre medio tísico pasea su neurastenia Piensa tal vez que el Otoño le llegará muy pronto, así como ha llegado para las hojas

Luego, pasa una mujer enormemente bella, como la evocación de un sueño...

Con su zapatito minúsculo, va haciendo chirriar las hojas muertas; esto me produce un ligero escalofrío

Pasa y la mirada inconsciente, la sigue hasta que se pierde... Luego cierro los ojos momentáneamente y me guardo su recuerdo.

La canción de las olas, al besar la playa, es triste siempre; pero esta vez es más aún: parece que tiene pena de la doliente agonía del paisaje que muere en brazos de la sombra y en rítmica comparsa con el viento, entonan uno como psalmo de despedida, a la tarde que se marcha hacia el Olvido

Llega la noche, con su cohorte de fantasmas y rumores imposibles Ya se oye el isócrono chirrido de los insectos noctambúlicos; esto me hace daño y sin querer se crispan los nervios. Parece-me que soy el alma de este paisaje de desolación y muerte, tengo miedo de mí y a mi pesar, despierto. ¡Ha benditos sueños míos, que a menudo libran a mi alma de la dura realidad, de la hosca verdad, que tiene siempre el corazón duro como una piedra y seco cual un Verano

GUILLERMO BRAVO MALO.

VERANO.—1922.

Literatura Dadaísta

ILUSION FOTOLOGICA

en E M

Cabellera felina
de ondas agitadas
y de bruna perspectiva
Mi mirada naufraga
en ese mar de pistilos

Espejo duplicado
de elipses blanquinegras
de miraje voluptuoso
lánguido y furtivo
Mi mirada se proyecta
en ese visual convexo

Dos pétalos de rubor
Mi mirada se eclipsa

Dos arcos voltaicos rojos
Mi mirada los besa

RODRIGO ENERO.

En Virgo de 1922

INICIACION

13

Pero téngase en cuenta, que si el sentimiento cuando se produce no puede ser dirigido, si lo puede ser antes de formarse.

Y la distinción entre lo clásico y romántico se refiere a esa anterior educación, a las fuentes en que se ha bebido la forma palpable del arte.

Quién se ha nutrido de las lecturas de Horacio, quien ha leído los literatos españoles del siglo de oro, al querer expresar su pensamiento lo expresará en forma clásica, instintivamente, sin pretender, ni querer observar las reglas.

Montalvo al escribir ponía pensamientos nuevos en formas viejas. ¿Lo hacía así por observar los preceptos? No, mil veces no; hubiera resultado un escritor frío.

Su escribir en forma arcaica era en él tan natural, como el hablar del vulgo en forma disparatada; el corte clásico le sonaba bien, le era bello, agradable al oído y como tal lo ponía en sus obras: era clásico de sentimiento, el solo clasicismo admisible.

Los que sin esa educación quisieran escribir en forma clásica harán obras sin alma, pondrán lodo en vasijas de oro, contarán con los dedos las sílabas de los versos y tendrán al frente un modelo para copiar las estrofas.

El peligro de lo clásico estriba en quitar el alma de la pintura, estatua o verso, y el peligro de lo romántico en educar el sentimiento de modo tan singular y sui-generis, que la obra resulte artística solo para el que la pinta, esculpe o escribe o para cuatro locos inyectados de morfina.

Obras de esta clase no suelen sobrevivir al autor.

Pero respecto de los artistas verdaderos el olvido va cubriendo a muchos clásicos y a muchos románticos y a otros les va colocando la humanidad coronas de laurel; la gloria de los unos y de los otros depende del rumbo que toma el sentimiento según se acerque o se aleje de los genios consagrados por la fama.

Educar noblemente el sentimiento, inspirarse en la verdad, en la forma explicada, debe ser la norma del artista y si su sentir se amolda al sentir común del presente o del futuro, cuente con la admiración de los siglos.

Wilfrido Loor.

INICIACION

Desde el 2º número hasta el 9º se encuentra a la venta en los talleres de

FRAGMENTO

El mundo ha dado un arpa y un cantor para cada necesidad, y por eso:

Homero ha sido el cantor del heroísmo.

Virgilio el de la grandeza y el genio.

Tasso el del amor y la gloria.

Dante, el de la desgracia oprimida.

Milton, el de la inmortalidad.

Shakespeare, el de las sombras y las revelaciones filosóficas.

Calderón de la Barca, el de los ensueños tempestuosos.

Voltaire, el de la duda y la ironía.

Rousseau, el de la fé del pueblo.

Andrès Chénier, el del patriotismo.

Chateaubriand, el de los desiertos y la soledad.

Byron, el de la libertad.

Béranger, el de la risa y burla.

Lamartine, el de la Biblia.

Víctor Hugo, el de la naturaleza y el derecho.

Sué, el de la miseria que protesta.

Dumas, el del corazón.

Espronceda, el cantor de la humanidad entera, con todas sus pasiones salvajes, su alma sedienta, su fuego abrasador, su ambición insaciable, su vida primitiva, sus contrastes y su marcha hacia la civilización.

Literatura Dadaísta

MADRUGADA

Temperatura polar
del verano
en raid
de dos a siete a. m.
Sonata doblada
redoblada
de la Guardia
producida
por ácido carbónico
combinado
con el aire
en un tubo de ensayo
infundibuliforme
cúprico
Cantata con comas
de los pájaros
señalando el empieza
del tiempo
que se pasa
despierto
Optica crepuscular

RODRIGO ENERO



Grupo de amigos en Portoviejo, antes de partir a Manta, a festejar la cantonización.

LITERATURA DADAISTA

PLENILUNIO

—« = »—

(Perfil nocturno del *parterre*)

Manifestaciones geométricas
en un cuadrado jeroglífico
de diversiones noctívagas

Cupido
Venus
Apolo

Lo artificial triunfa con la noche

Calcomanía humana
como fila cromática

El horario
cuelga diagonal
del símbolo
de la década

Sonoridades metálicas
infundibuliformes
que tienen su eco
en el éxodo

La fuerza dominical
finaliza en brazos
del primer día de creación

JORGE MARZO,

Portoviejo
MCMXXII

INVERNAL

Copos de algodón gris
aterrizando en conos

Hilos
cristalinos
acuosos
que se desprenden de una
inmensa ducha.

Espejos titilantes
evaporales.

Avenidas diminutas
de precipitado tráfico líquido

H 2 O en cuencos fermentados
nocivos.

Sonoridades aéreas
electrodinámicas.....

Destilación atmosférica escasa...

Diafanidades azules
esplendideces solares.....

¡Abril!

RODRIGO BARRERA

LITERATURA DADAISTA

PRE - POS - T

Jaculatoria Dadaísta en obsequio de EL
COMERCIO de Quito.

Mercurio se duplica y centuplica al multiplicarse
Descomposición miriaforme
del Caduceo
al siglo veinte y pico de la Era

El esqueleto simbólico ya no tiene alas
tiene substancia gris en los pies desnudos
Milagro

Un vocablo anglicano cualquiera
neoamericano
preeuropeo

lleva la progenitura del asombro

La familia *Company* se pluramundaniza

A Gutenberg lo olvidò la Historia

La electrodinámica intelectual y animal
se encarna en el acero y ruido manufacturados
Concepción rápida del pensamiento por el Linotipo
más rápido que el Director
o el Redactor
y más ligero resuelve un Rotativo
que el Administrador

Ya no es pan
el periodismo
es talismán
del capitalismo

Quien fuera Página Literaria
para llegar en día Domingo
hasta el corazón de la mujer
y besarla con fiebre en el alma

Jorge MARZO.

Portoviejo: 1922.

Dr. H. ORCES MENDOZA

CIRUJANO DENTISTA

Estomatología en general: tratamiento especial en enfermedades de la boca y de los maxilares.

CONSULTAS: de 8 a 12 m. y de 1 a 5 p. m.

Tiene su Clínica en la casa de la señora Carlota B. de Palau, en los

LITERATURA DADAISTA

OTOÑO

La abuelita hila
Y hoy vino todo el pasado
conjugado en presente

Porqué lloraron los niños
en la tarde de plomo?

Todas las sonrisas
han pasado al ocaso
mientras una vocecita
va acompañando la agonía de la tarde

El caliz de la noche
ha derramado estrellas

Están dormidos los niños
ébrios de las historias

La penumbra del cuarto
proyectó como un cine
la ironía de la vida

La noche tal una ciega
pasa en busca de un farolillo
que sondeará el misterio

Y en el extravío de las horas
la abuelita hila su última madrugada

HUGO MAYO.

Gquil.

1
9
2
2

De: «EL ZAGUAN DE ALUMINIO,»
libro en prensa

ALDEA

El poniente de piè como un Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
se ha remansado al derredor del
(pueblo)

Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
en una vocecita bajo el cielo

Según va anocheciendo
vuelve a ser campo del pueblo

JORGE LUIS BORGES

EL POZO

El pozo de las noches
para las canciones extraviadas

Y la ancha prora del viento
y mi corazón arbustillo quieto

No me había enterado
y la vida
me cayó de los brazos dormida

Qué alegre el doble cielo
(CIELO Y TIERRA)
Te quiero
Te quiero

Y del campanario
los tañidos
bajaron
a beber el silencio de sus manos

J. RIVAS PANEDA

FANTASIA HOROLOGICA

[INEDITO]

Van pasando las Horas, van pasando
de legendaria cohorte acompañadas;
unas buenas y suaves,
su senda perfumando;
otras fúnebremente malhadadas,
como ominosas aves.

Silenciosa e infinita caravana
por el Mago Destino dirigida,
desde legión lontana,
por el trágico yermo de la Vida,

infanda y abominable.

Pasan como centellas
y como sombras, sin precisar rastros,
con marchar presuroso
hacia un sino inmutable,
más allá de los astros;
y mientras aquí nacen unas—bellas
y sonrosadas—a Cronos añoso,
allá otras envejecen,
cumplida su misión inenarrable,
y llenas de suma monotonía;
mas sin que sepa cómo fenecen.

Jorge A. FLOR C.

Portoviejo, Debre. de 1921.

Otros poemas no dadaístas

Tríptico Apoteósico

**En el primer centenario de la muerte de NAPOLEON I,
dedicado a los señores Jefes, Oficiales y tropa que hacen la guarnición en Manabí⁴⁷**

I

SOLDADO

Llevó en sus manos la radiante espada
del vencedor genial en la pelea;
y en su plan de campañas, una idea
en gloriosos anhelos inspirada.

Nada revoca sus designios, nada!
Un dios en su mirada centellea,
un grande imperio con su brazo crea
y Europa, casi entera, es conquistada...

El joven Oficial de Artillería,
que en Capitán del Siglo se convierte
desafiando a la vida y a la muerte,

llega a impulso del Genio que le guía
para orgullo de Francia y de su historia,
a la cumbre más alta de la gloria!

II

EMPERADOR

Cubrió el hijo de Ajaccio su uniforme
de militar experto y denodado,
con el manto imperial; y de soldado
tornóse emperador, en salto enorme.

Placido hubiera a Dios no se transforme,
de Cónsul en Monarca, el esforzado,
insuperable corso! Su pasado
la Democracia halláralo conforme

Y al recordar el mundo a Bonaparte
por su vida o su muerte extraordinarias,
nada tuviera que juzgar aparte;

que al ser todas sus obras libertarias,
no se encontrara de lo débil rastro,
ni se mirasen manchas en el astro!

⁴⁷ *Iniciación*. Noviembre 1921, n°1, 3.

III

PROSCRITO

«Cuando el sol de Austerlitz llegó al ocaso»
y se extinguió su luz en Santa Elena,
la rota, la prisión, ni la cadena,
que al gigante domaron al acaso,

impidieronle entrar, —poder escaso!—
En la mansión espléndida y serena
Donde la Fama, justiciera y buena,
Abre a los grandes, para siempre, el paso.

Los siglos se hundirán, como el primero,
en la noche del tiempo; y el renombre
del insigne y titánico guerrero,

Perdurará mientras exista un hombre
que lleve al cinto una impoluta espada,
o dentro del pecho una conciencia honrada!

ARNALDO F. GALVEZ

Portoviejo, Mayo - 1921

Los maitines de la noche⁴⁸

Primavera celebra las pubertades...

Un crimen de cantáridas palpita
cabe el polen. Floridos celibatos
perecen de pasión bajo los gratos
azahares perversos de Afrodita.

Como un corpiño que á besar excita,
el céfiro delinque en los olfatos;
mientras llueven magníficos ornatos
á los pies de la Virgen de la Ermita.

Tocando su nerviosa pandereta,
una zagala brinca en el sendero;
y al repique pluvial de la pileta,

Como un ritmo de arterias desmayadas,
se extinguen en el turbio lavadero
las rosas de las nuevas iniciadas.

JULIO HERRERA y REISSIG

⁴⁸ *El Telégrafo Literario*, 9 de octubre de 1913, 9.